This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

S53

B 952,997

PROPERTY OF
University of Michigan Libraries
1817
ARTES SCIENTIA VERITAS

MASSINGER'S
„THE GREAT DUKE OF FLORENCE"
UND SEINE QUELLEN.

INAUGURAL-DISSERTATION

ZUR ERLANGUNG

DER PHILOSOPHISCHEN DOCTORWÜRDE,

DER

HOHEN PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT

DER

VEREINIGTEN FRIEDRICHS-UNIVERSITÄT
HALLE-WITTENBERG

VORGELEGT VON

H. Hubert Anthony SHANDS
AUS GEORGETOWN, TEXAS, U. S. A.

HALLE A. S.
HOFBUCHDRUCKEREI VON C. A. KAEMMERER & Co.
1902.

8[illegible].3
M42[illegible]
[illegible]

039-a41836

HERRN PROF. DR. WAGNER

IN EHRERBIETUNG UND DANKBARKEIT GEWIDMET

VOM VERFASSER.

I. Teil.

In der folgenden Dissertation habe ich nicht die Absicht, Philip Massinger im allgemeinen, seine Zeit oder die näheren Verhältnisse seines unglücklichen Lebens zu schildern. All das ist schon ausführlich von kundigeren Händen geleistet worden. Ich will nur eine seiner anmutigsten Komödien, „The Great Duke of Florence", behandeln, und zwar mit besonderer Rücksicht darauf, welchen Quellen er die verschiedenen Teile seines Werkes, einzelne Charakterzüge oder Ausdrücke entnommen hat. Dazu werde ich die Teile des Stückes, die Massinger selbst angehören, von denen scheiden, die er entlehnt hat, und ich will versuchen, die Art und Weise zu kritisieren, in der er all diese verschiedenen Bestandteile zu einem Ganzen verschmolzen hat.

Zu meiner Arbeit habe ich die Ausgabe von Lieut. Col. Francis Cunningham benutzt, die 1870 bei Chatto und Windus, London, erschienen ist, und der der Text von William Giffords Ausgabe zugrunde liegt. Alle in dieser Dissertation enthaltenen Citate aus Massingers Werken beziehen sich auf die Seitenzahlen dieser Ausgabe.

Mit einer geschichtlichen Notiz, die Cunningham (S. XXII) aus Gifford entnommen hat, will ich beginnen: „The ‚Great Duke' was licensed by Sir H. Herbert for the ‚Queen's Servants' July 5th 1627. This, Mr. Malone conjectures with every appearance of probability, to be the ‚Comical History' before us. The play was not committed to the press till 1636, when it was preceded by two commen-

datory copies of verses by G. Donne and J. Ford. Though highly, and indeed deservedly popular, it was not reprinted. It was acted ‚by her Majesty's Servants at the Phoenix in Drury Lane', where, the title adds, it was ‚often presented'.

Einen Abdruck dieser „commendatory verses" findet man in W. Giffords Ausgabe von „Massinger's Plays" London 1813, Bd. I, S. CLVII und CLVIII. Die Widmung des Stückes an Sir Robert Wiseman, Knight, of Thorrel's Hall, in Essex, ist abgedruckt in Cunninghams Ausgabe S. 632 und in der Giffords Bd. II, S. 429.

Das Stück spielt in Florenz und Umgegend, vornehmlich in dem herzoglichen Palaste und in dem Hause Charomontes, das man zu Pferd ungefähr in fünf Stunden von der Stadt aus erreichen kann.

Der Inhalt des Werkes ist folgender: Der Grossherzog Cozimo von Florenz hat bei dem schon vor Jahren erfolgten Tode seiner Gemahlin geschworen, nie wieder zu heiraten. Da er selbst keine Kinder hat, so hat er Giovanni, den Sohn seiner verstorbenen Schwester, zu seinem Erben bestimmt. Um ihn erziehen zu lassen, hat er ihn aufs Land zu Carolo Charomonte, einem alten florentinischen Edelmanne, geschickt. Nachdem Giovanni drei Jahre unter Charomontes Aufsicht gestanden hat, lässt ihn Cozimo durch seinen Privatsekretär Contarino an den Hof zurückberufen. Doch Giovanni hat sich in Lidia, die ausnehmend schöne Tochter seines Erziehers, verliebt, und scheidet darum nur ungern aus Charomontes Hause. Trotzdem aber thut er es, wie es ihm seine Pflicht und die Dankbarkeit gegen den Herzog gebieten.

Sofort nach seiner Rückkunft teilt Contarino dem Herzog Giovannis Liebe zu Lidia mit, wobei er sie als ein wahres Muster der Vollkommenheit hinstellt. Der Herzog ist mit Giovannis Wahl durchaus nicht zufrieden, zunächst beschliesst er jedoch nähere Erkundigungen über Lidia einzuziehen. So schickt er seinen Günstling Sanazarro hin mit dem Auftrage, Lidia selbst zu sehen und ihm Bericht über ihre Schönheit

zu erstatten, wobei er ihn in dem Glauben lässt, er wolle sie vielleicht selbst heiraten.

Sanazarro macht sich auf, seinen Auftrag zu erfüllen, verliebt sich dabei aber selbst in Lidia; darum beschliesst er, dem Herzog, den er als Nebenbuhler fürchtet, ein falsches Bild von ihr zu geben. So hofft er, dass der Herzog ihre Schönheit nicht gewahr werde, und dass er sie dann selbst heiraten könne. Er verhehlt sich nicht, dass sowohl Giovanni als Contarino der glücklichen Ausführung seines Planes im Wege stehen; aber er denkt, Giovanni überlisten zu können, und Contarino hofft er dazu zu zwingen, das, was er schon gesagt hat, zu widerrufen.

Während Sanazarro bei Charomonte weilt, hat Giovanni eine Unterredung mit Fiorinda, der Herzogin von Urbino. Diese, Cozimos Mündel, ist in Sanazarro verliebt. Giovanni fleht sie an, vom Herzog die Erlaubnis zu erbitten, dass Lidia als einer ihrer Ehrendamen an den herzoglichen Hof kommen dürfe; dabei giebt er ihr zugleich eine glühende Schilderung von Lidias Reizen. Die Herzogin erklärt sich sofort bereit, seine Bitte zu erfüllen.

Sofort nach seiner Rückkehr nach Florenz berichtet Sanazarro dem Giovanni, dass der Herzog daran dächte, selbst Lidia zu heiraten. Da Giovanni fürchtet, auf diese Art Lidia und sein Recht auf die Thronfolge zugleich zu verlieren, ist er damit einverstanden, Sanazarros falschen Bericht vor Cozimo zu bestätigen. Beide erzählen demgemäss dem Herzog, Lidia wäre in Wirklichkeit gar nicht schön, und Contarino bekräftigt aus Furcht vor Sanazarro diese Behauptung.

Kurz darauf trägt nun Fiorinda dem Herzog ihre Bitte vor und erwähnt dabei Giovannis beredte Schilderung von Lidias Schönheit. Natürlich überrascht den Herzog der Widerspruch zwischen den beiden Berichten aufs höchste, und er beschliesst, sich mit eigenen Augen von der Wahrheit zu überzeugen. Sanazarro und Giovanni hören von diesem Entschluss des Herzogs; da sie nun fürchten müssen,

dass alles entdeckt werde, schreibt Giovanni an Lidia einen Brief und fleht sie an, ihm zu helfen. Das will sie von Herzen gern thun, und so beschliesst sie, das Küchenmädchen Petronella an ihrer Statt dem Herzog vorstellen zu lassen.

Gleich bei seiner Ankunft klagt der Herzog Charomonte des Verrats an, weil er Giovanni verleitet habe, sich in Lidia zu verlieben, und lässt ihn in seinem eigenen Hause gefangen halten. Sodann verlangt er, Lidia zu sehen; statt ihrer erscheint Petronella vor ihm. Ihr Betragen ist nun aber so gemein, dass der Herzog Charomonte nur bedauern kann, eine solche Tochter zu haben. Um so weniger kann er es begreifen, wie Giovanni sie habe liebgewinnen können. Charomonte wird wieder freigelassen und hört vom Herzog, wie sich die vermeintliche Lidia benommen habe. Eine derartige Aufführung seiner Tochter hält Charomonte natürlich für unmöglich. Um das Missverständnis aufzuklären, das hier offenbar vorliegen muss, holt er die richtige Lidia herbei.

Sobald sie der Herzog erblickt, ist er von ihrer Schönheit überwältigt. Er beschliesst, Giovanni und Sanazarro für ihre Lügen strenge zu bestrafen. Nach grossem Lärmen und Toben seitens des Herzogs verwendet sich die Herzogin von Urbino für Sanazarro, während Lidia und Charomonte, desgleichen der Sekretär und die Räte Cozimos, für Giovanni eintreten. Der Herzog wird an die Treuschwüre erinnert, die er nach seines Weibes Tode geleistet hat; auch wird ihm vorgehalten Giovanni und Sanazarro liebten Lidia und hätten einzig deshalb versucht, ihre Schönheit vor dem Herzog verborgen zu halten, um ihn nicht der Gefahr auszusetzen, eidbrüchig zu werden. Das glaubt nun zwar der Herzog nicht, nichtsdestoweniger aber verzeiht er allen und giebt ausserdem alle Ansprüche auf Lidia auf. Zugleich giebt er seinem Wunsche Ausdruck, sie solle mit Giovanni vermählt werden, während die Herzogin von Urbino Sanazarro heiraten soll, dessen Zuneigung zu gewinnen, ihr unterdessen gelungen war.

Zuletzt genehmigt der Herzog die Ehe des Küchenmädchens Petronella mit Calandrino, Giovannis Diener, dem Hanswurst des Stückes.

Um das Werk bis an seine Quellen hinauf zu verfolgen, müssen wir es in seine wesentlichen Bestandteile zerlegen. Das geschieht wohl am besten dadurch, dass wir nach den drei hauptsächlichen Frauencharakteren drei mehr oder weniger klar von einander geschiedene Erzählungen ansetzen, die sich je um eine dieser Frauengestalten gruppieren, und die der Dichter mit wunderbarem Geschick su einem Ganzen verwoben hat. Ich werde diese drei nebeneinander herlaufenden Handlungen als a) die Lidia-Geschichte, b) die Fiorinda-Geschichte, c) die Petronella-Geschichte bezeichnen und von ihnen nacheinander zu reden haben. Die Haupthandlung des Werkes bietet selbstverständlich die Lidia-Geschichte dar, während die anderen beiden entschieden von untergeordneter Bedeutung sind. Die Charaktere, die zu der Lidia-Geschichte gehören, sind Cozimo, Giovanni, Sanazarro, Charomonte, Contarino und Lidia. Die drei Staatsräte Alphonso, Hippolito und Hieronimo, wie auch die drei Diener Charomontes Bernardo, Caponi und Petruchio, können dieser Gruppe zugezählt werden, aber alle sind durchaus nur Nebenpersonen.

Zu der Fiorinda-Geschichte gehören Sanazarro, Fiorinda und Calaminta. Sanazarro bildet also das hauptsächlichste Bindeglied zwischen der Lidia- und der Fiorinda-Geschichte, obgleich auch Cozimo und Giovanni bis zu einem gewissen Grade hierfür in Betracht kommen.

Die Personen der Petronella-Geschichte endlich sind Calandrino und Petronella. Diese dritte Geschichte ist mit der ersten durch Calandrino und Petronella aufs engste verknüpft, während sie mit der Fiorinda-Geschichte nur lose, durch die Person Calandrinos, zusammenhängt.

Ein Edelmann, Gefolgspersonen, Diener etc. können hier ausser Betracht bleiben, da sie durchaus Nebenpersonen sind.

Es ist nicht meine Absicht, den Aufbau des Stückes bis ins kleinste zu erörtern, ich will vielmehr eine Darstellung seiner Quellen geben, und zu diesem Zweck hauptsächlich habe ich mir die kurze Inhaltsangabe gestattet; mit ihrer Hilfe hoffe ich, eine klare Darstellung von dem Ursprung der verschiedenen Bestandteile des Stückes geben zu können.

Die Lidia-Geschichte beruht in erster Linie auf der Alfrida-Geschichte in „A Knacke to Knowe a Knave, neugedruckt bei Dodsley-Hazlitt (1874) Bd. VI. S. 503 ff. Der ursprüngliche Titel ist: „A most pleasant and merie new Comedie, intituled A Knacke to Knowe a Knave. Newlie set foorth, as it hath sundry times bene played by Ed. Allen and his Companie. With Kemps applauded merrimentes of the men of Goteham in receiving the king into Goteham. Imprinted at London by Richard Jones dwelling at the signe of the Rose and Crowne, nere Holborne Bridge. 1594, 4°."

Da ich oft Gelegenheit haben werde, mich auf „A Knack to Knowe a Knave" zu berufen, will ich es von nun ab mit der Abkürzung K. K. K. bezeichnen. Alle Citate daraus sind nach den Seitenzahlen von Dodsley-Hazlitts Neudruck angeführt.

Die Alfrida-Geschichte beruhte selbst zu einem grossen Teile auf einer Ballade mit dem Titel: „A Song of King Edgar, Shewing how he was deceived of his love." Man findet sie in „Old Ballads", gesammelt von Thomas Evans, durchgesehen etc. von R. H. Evans, London, 1810, Bd. II, S. 22; und in Thomas Deloneys „The Garland of Good Will", herausgegeben von James Henry Dixon für die „Percy Society", London 1851/52 Bd. XXX, S. 12.

Dieser Ballade liegt wieder eine Erzählung über König Edgar von England, der von 959 bis 975 regiert hat, zu Grunde. Die Erzählung selbst ist zuerst von William of Malmesbury in seiner „Historia Regum Anglorum" lib. 2, cap. 8, erwähnt und danach von einer Anzahl Historiker aufgenommen worden. Zu vergleichen W. von Wurzbach

über Philipp Massinger, Shakespeare-Jahrbuch, Bd. XXXVI., S. 163 ff, und Köppel, „Quellen-Studien zu den Dramen Chapmans, Massingers und Fords", (Strassburger) Quellen und Forschungen 82, S. 117 ff. Die Erzählung ist mit wenig Änderungen von verschiedenen Geschichtsschreibern wiedergegeben worden und bequem zu finden in Humes „History of England", Bd. I, Kap. 2, bei seiner Darstellung der Regierung Edgars.

Ich halte es für unnötig, einen Auszug aus der Ballade oder dem geschichtlichen Bericht zu geben, da Massinger in keinem Punkte von K. K. K. nach dem geschichtlichen Bericht hin abgewichen ist und nur in zwei unbedeutenden Punkten auf die Ballade zurückgeht. Diese beiden Punkte werde ich später, bei der Einzeluntersuchung des Werkes bezeichnen.

Im Jahre 1604 schrieb Lope de Vega ein Stück, das auf derselben Geschichte beruht, unter dem Titel „La Hermosa Alfreda"; aber obwohl das Stück schon 1617 gedruckt wurde und deshalb Massinger möglicherweise bekannt war, scheint er doch davon in keinerlei Weise beeinflusst zu sein. Desgleichen benutzte Robert Greene in seinem „Friar Bacon and Friar Bungay" (1594) die Erzählung, aber auch seiner Behandlung des Stoffes hat Massinger nichts entlehnt.

Dass K. K. K. ein volkstümliches Stück war, beweist hinlänglich der Umstand, dass sein Titel in anderen Stücken aus der gleichen Zeit nachgeahmt worden ist, so in „A Knack to Know an Honest Man", das nach „Henslowe's Diary" zum ersten Male am 22. Oktober 1594 von den Schauspielern der Königin und des Grafen von Sussex aufgeführt, 1596 veröffentlicht wurde, aber schon vorher im Buchhandel bei Cuthbert Burby erschien. In demselben Jahre erschien bei Valentine Simmes ein Werk von M. B. unter dem Titel: „The Triall of true Friendship; or a perfect miror to discerne a trustic friend from a flattering Parasite — Otherwise a Knack to Know a Knave from an honest man." Vgl. Ward, Bd. II, S. 611.

Die Alfrida-Geschichte blieb auch noch lange nach Massingers Zeit volkstümlich. Eine Liste der verschiedenen Stücke, die den Stoff behandeln, findet man bei W. von Wurzbach und Köppel unter den oben angeführten Titeln.

Der Gang der Handlung, wie sie uns in K. K. K. vorgeführt wird, ist folgender, wobei der Schauplatz teils nach Devonshire, teils an König Edgars Hof verlegt ist:

König Edgar hat von der Schönheit Alfridas, der Tochter des Grafen Osrick von Devonshire, gehört und befragt seinen Rat St. Dunstan, ob es anginge, Alfrida an den Hof kommen und dort als Geliebte des Königs bleiben zu lassen. St. Dunstan rät zur Ehe, aber darein willigt der König nicht. Plötzlich verfällt er auf den Plan, durch einen Stellvertreter um sie zu werben. Er wählt zu diesem Auftrage Ethenwald, den Grafen von Cornwall, einen Neffen St. Dunstans, verbietet ihm jedoch ausdrücklich, in seinen eigenen Namen um Alfrida zu werben. Offenbar traut er ihm nicht recht, aber er wird von St. Dunstan wieder beruhigt.

Ethenwald geht nach Devonshire, entschlossen, wenn ihm Alfrida gefiele, sie für sich selbst zu gewinnen und den König im Stiche zu lassen. Er sagt Osrick, der Grund seines Kommens müsse geheim bleiben. Thatsächlich gewinnt er Alfrida lieb, die übrigens bis jetzt noch garnicht auf der Bühne erschienen ist. So beschliesst er denn, Edgar zu berichten K. K. K. S. 544:

„The maid is fair,
Of nutbrown colour, comely, and fair-spoken,
Worthy companion to an earl or so,
But not a bride for Edgar, England's king.

Bald nachdem wir diesen Entschluss Ethenwalds erfahren haben, erscheint Alfrida selbst, Ethenwald wirbt um sie und wird angenommen. Von der Liebe des Königs sagt er ihr nichts, aber er erklärt ihr, Geschäfte beim König riefen ihn gleich nach der Hochzeit an den Hof zurück.

Während dieser Zeit, da Ethenwald in Devonshire weilt, fragt der König St. Dunstan, was einer verdiene, der seinen Herrscher betrüge. Dunstan erwidert, den Tod. So wolle er Ethenwald töten, sagt Edgar, falls er ihn betrogen habe.

Ethenwald kommt an den Hof zurück, berichtet dem König, wie er vorher beschlossen hat, und erhält daraufhin von ihm die Erlaubnis, Alfrida zu heiraten. Der König verspricht ihm sogar, er wolle binnen kurzem bei ihm sein, um ihm bei seiner Hochzeit Ehre zu erweisen. Ethenwald reist nun nach Devonshire zurück. Unmittelbar darauf zeigt ein Höfling, namens Perin, dem König ein Bild Alfridas, das ihm Ethenwald gegeben hatte. Der König sieht daraus, dass Ethenwald ihn getäuscht habe, da Alfrida in Wirklichkeit sehr schön sei. In seiner Wut fasst er den Entschluss, an dem Verräter Rache zu nehmen.

Als Ethenwald in Devonshire den bevorstehenden Besuch des Königs ankündigt, sind Osrick und Alfrida voller Freude über die Ehre, die ihnen erzeigt werden soll. Ethenwald aber fürchtet, der König werde ihn zum Hahnrei machen. So beschliesst er, Alfrida „in some base weeds“ zu kleiden und dem König das Küchenmädchen Kate als Alfrida vorzustellen. Alfrida ist damit zwar nicht einverstanden, aber sie muss ihrem Gatten gehorchen.

Der König kommt, und das Küchenmädchen wird ihm vorgeführt. Aber er durchschaut die List und schwört, sich an Ethenwald zu rächen. Nun tritt Alfrida selbst auf und bittet für ihren Gatten. Bei Alfridas Erscheinen flammt des Königs Liebe zu ihr mächtig auf, doch es gelingt ihm, sie zu unterdrücken. Nichtsdestoweniger aber besteht er auf Ethenwalds Tod. Da legt sich Dunstan ins Mittel. Da auch er nichts ausrichten kann, ruft er den Teufel Astoroth zu seiner Hilfe herbei. Dieser teilt ihm mit, dass Edgar Ethenwald zu ermorden beabsichtigt. Dunstan verwendet sich nochmals beim König, mit dem Erfolg, dass dieser Ethenwald und Alfrida noch einmal sehen will. Alfrida

erscheint verkleidet, an Ethenwalds Statt dagegen Astoroth in Ethenwalds Gestalt. Nun verzeiht der König den Beleidigern, und das Stück ist aus.

In diesem Zusammenhange sagt Köppel; Q. u. F. 82, S. 118: „Von einem ganz zwecklosen Teufel abgesehen, den sich der hl. Dunstan als Helfershelfer beschwört, ohne in der uns überlieferten Form des Dramas irgendwelche Verwendung für ihn zu haben", etc. Obgleich es nicht gerade von grossem künstlerischen Geschick zeugt, so am Ende des Stückes den Teufel herbeizurufen, scheint es mir doch im gewissen Sinne zu rechfertigen zu sein. St. Dunstan wird einen doppelten Zweck im Auge gehabt haben: erstens sollte ihm der Teufel entdecken, was König Edgar eigentlich mit seinem Neffen vorhätte, und zweitens sollte an Ethenwalds Statt der Teufel, als Ethenwald verkleidet, vor dem König erscheinen und ihm um Vergebung anflehen' ohne dass Ethenwald irgendwelche Gefahr drohte, falls der König ihn hätte auf der Stelle töten wollen. Dafür freilich ist kein Grund aufzufinden, dass bei dieser Gelegenheit auch Alfrida verkleidet auftritt.

Ausser der Alfrida-Geschichte erzählt uns K. K. K. noch, wie eine Person, namens Honesty, mehrere Schurken entlarvt und sie der wohlverdienten Strafe übergiebt. Diese Schurken sind Cutbert der Kaninchenfänger, Walter der Pächter, der Priester und der Höfling Perin. Sie sind alle Söhne des Vogtes von Hexham, Perin zugleich in grosser Gunst beim König.

Eine andere, von der übrigen Handlung völlig unabhängige, Episode zeigt uns, wie ein mit Recht erzürnter Vater seinen ungehorsamen und undankbaren Sohn bestraft. Dieser Sohn, Philarchus, ist gleichfalls Edgars Günstling; der König mildert denn auch die Strafe, die der Vater dem Sohne auferlegt hat.

Es ist nicht notwendig, bei diesen beiden Teilen des Werkes zu verweilen. Ich habe ihrer überhaupt nur Er-

wähnung gethan, weil Massinger daraus einige Ausdrücke und Charakterzüge benutzt hat.

Aus einem Vergleich der beiden Stücke ist sofort zu ersehen, dass Lidia in Massingers Stück der Alfrida in K. K. K. entspricht, Cozimo dem König Edgar, Sanazarro dem Ethenwald, Charomonte dem Grafen Osrick, sofern er Lidias Vater ist wie Osrick der Alfridas; doch entspricht Charomonte auch dem heiligen Dunstan, insofern beide die Hauptfürsprecher für die Schuldigen sind. Den drei Räten des Herzogs steht Dunstan als des Königs Rat, dem Küchenmädchen Petronella steht in K. K. K. Kate gegenüber. Giovanni, Contarino, Calandrino, Fiorinda, Calaminta, Bernardo, Caponi, Petruchio, der Edelmann stammen nicht aus K. K. K., wenn auch Massinger vielleicht, wie sich später zeigen wird, einen oder den anderen jener Charaktere unter dem Einfluss der Persönlichkeiten des älteren Stückes geschaffen hat.

Den Schauplatz hat unser Dichter von England nach Italien verlegt.

Die Beziehungen der Charaktere aus der Lidia-Erzählung zur Geschichte Italiens werden wohl besser bei der Einzeluntersuchung des Werkes erörtert werden können, darum sparen wir uns die Beantwortung dieser Frage für den zweiten Teil der Dissertation auf.

Der Verlauf der Fiorinda-Geschichte ist in der Hauptsache folgender: Eine Frau von höherem Stande verliebt sich in einen Mann von geringerer Abstammung, da er ein angenehmes Äussere besitzt und sich auch schon im Kriege mehrfach durch seine Tapferkeit hervorgethan hat. Ihre Neigung zu ihm bleibt jedoch unerwidert, bis sie Gelegenheit hat, ihm einen grossen Dienst zu leisten — hier, ihn vor dem Zorn seines Herrschers zu retten. Dann wird ihre Liebe belohnt. Der allgemeine Plan dieser Geschichte ist so alt und das Motiv so häufig benutzt worden, dass es unmöglich erscheint, den ersten Ursprung nachzuweisen. Jedoch scheint mir der Name Lidia einen Fingerzeig zu

geben, von welcher Seite her Massinger besonders beeinflusst worden ist. Es ist die neunte Geschichte des siebenten Tages aus Boccaccios Decameron. Ich will hier einen Abriss davon geben.

In Argos lebte einstmals ein Edelmann, Nicostratus mit Namen, der seinem Weibe Lidia völlig ergeben war. Da er aber älter als sie war, konnte er ihrem Verlangen nicht genugthun, und sie sah sich infolgedessen nach einem kräftigeren Liebhaber um. Pyrrhus, ein Gefolgsmann ihres Gatten, der auch seines Herrn Gunst und Vertrauen genoss, war der Auserkorene, der mit ihrer Liebe beglückt werden sollte. Aber Pyrrhus wollte trotz aller Beteuerungen Luscas, des Kammermädchens Lidias, das die Unterhandlungen leiten musste, nicht an die Aufrichtigkeit ihrer Liebe zu ihm glauben. Endlich willigte er auf Luscas wiederholtes Drängen hin ein, Lidia ein Rendez-vous zu geben, jedoch verlangte er zuvor von ihr, dass sie ihres Gatten Lieblingsfalken töte, ihm ein Büschel Haare aus seinem Bart und einen gesunden Zahn aus seinem Munde reisse und dann Pyrrhus beides als die untrüglichen Zeichen ihrer Liebe übersende. Lidia erfüllte diese Forderungen, ohne ihres Gatten Argwohn zu erregen, ja sie gewährt ihrem Liebhaber ihre Gunst sogar im Beisein ihres Gatten, dem sie thatsächlich weismacht, dass seine Augen, nicht sein Weib ihn betröge.

In dieser Geschichte findet sich eine höher gestellte Frau namens Lidia, die einen Mann von geringerer Abkunft liebt. Die Neigung wird von diesem Manne erst erwidert, nachdem die Dame ihm zweifellose Beweise für die Stärke ihrer Leidenschaft gegeben hat. Ferner begegnet das Mädchen der Dame, das als Vertrauensperson benutzt wird, endlich ein älterer Mann von hohem Range, der durch die jungen Liebenden in einer geradezu unglaublichen Weise getäuscht wird. All diese einzelnen Motive hat Massinger in seinem Werke verwertet, wenn auch freilich nicht alle in der Fiorinda-Geschichte. Den Namen Lidia hat er auf die

Heldin seiner Haupthandlung übertragen, die Haupthandlung dann aber nach K. K. K. in der Weise umgestaltet, dass Lidia und ihre Anbeter einen Mann hintergehen, der erst Lidias Gatte werden möchte. Da aber Cozimo in Massingers Stück sich viel leichtgläubiger zeigt als König Edgar in K. K. K., so ist es wohl das Natürlichste, wenn wir annehmen, dass Massinger den Charakter seines Cozimo unter dem Einfluss von Boccaccios Nicostratus gezeichnet hat.

Ob diese Erzählung etwa mit Ereignissen aus der florentinischen Geschichte verknüpft ist, darüber vgl. die Bemerkungen zum ersten Abschnitt der zweiten Szene des ersten Aktes, im zweiten Teile der Dissertation.

Die Calandrino-Petronella Geschichte muss ihrem Ursprung nach teils auf K. K. K., teils auf Boccaccio zurückgeführt, drittens aber zum Teil auch Massingers eigener Erfindung zugeschrieben werden. Die Hauptzüge von Petronella sind die des Küchenmädchens in K. K. K., wie auch der Verlauf ihrer Rolle im allgemeinen in beiden Stücken derselbe ist, mit Ausnahme des Schmauses, den sie mit Calandrino abhält (Akt IV, 2), des kurzen Auftritts am Anfang des Stückes (Akt II, 3) und ihrer Ehe mit Calandrino am Schluss. Diese letzten drei Züge sind Massingers eigene Erfindung.

Eine Gestalt, namens Calandrino, erscheint in vier Erzählungen des Dekameron, nämlich in der dritten und sechsten des achten Tages und der dritten und fünften des neunten Tages. W. von Wurzbach meint, Massinger habe Boccaccio sowohl den Namen als auch einige Züge in Calandrinos Charakter entlehnt. Dies verhält sich so, trotzdem aber sind die beiden Figuren ganz verschieden. Beide sind närrisch und eitel; aber Boccaccios Calandrino ist stets die Zielscheibe des Witzes seiner Kameraden, muss sich oft sehr tolle Possen von ihm gefallen lassen und merkt nie, dass er genarrt wird. Dagegen weiss es Massingers Calandrino bei allen Gelegenheiten, die sich ihm bieten, so einzurichten,

dass er nicht zu kurz kommt; er erweckt vielmehr den Eindruck, dass ein beträchtlicher Teil seiner Narrheit nur Verstellung ist. Massingers Calandrino ist in Wahrheit ein Spassmacher von Beruf, ein reines Muster des Typus, der in den Stücken der Zeit Elisabeths und Jakobs so verbreitet ist, während Boccaccios Calandrino ein echter und unverfälschter Narr ist. Überdies gleichen sich die näheren Umstände in der Laufbahn der beiden durchaus nicht.

Die plumpen Reden und der Eigendünkel Calandrinos erinnern uns an die Person Honestys in K. K. K. Und in der That, meine ich, kann man getrost behaupten, dass Massingers Calandrino nicht ganz unabhängig von Honesty, dem mutigen Entlarver der Bosheit in dem älteren Stück entstanden ist.

II. Teil.

Im ersten Teile habe ich einen Abriss der verschiedenen Erzählungen, aus denen sich das Stück zusammensetzt, und einen allgemeinen Bericht über ihren Ursprung gegeben. In der mehr ins Einzelne gehenden Erörterung, die den zweiten Teil meiner Dissertation ausmachen soll, werde ich mich bemühen, die Charakterzüge und Ausdrucksweisen, die nicht aus Massingers eigener Erfahrung hervorgegangen sind, bis zu ihrer Quelle hinauf zu verfolgen, die Beziehung der einzelnen Teile des Stückes zur Geschichte Italiens, soweit eine derartige Beziehung besteht, nachzuweisen und das Stück im Einzelnen vom Standpunkte litterarischer und dramatischer Kunst aus zu kritisieren.

Einer bequemeren Behandlung zuliebe habe ich die verschiedenen Szenen in gesonderte Abschnitte getrennt; die Angaben darüber werde ich der Erörterung jeder Szene vorausschicken. Um den Leser mit dem Lauf der Handlung in Berührung zu erhalten, habe ich es für dienlich erachtet, jedesmal an den Anfang der Behandlung eines Szenenabschnittes eine kurze Inhaltsangabe zu stellen.

Erster Akt, erste Szene.

Diese Szene zerlegt sich ganz von selbst in drei Teile, deren erster vom Beginn bis zu „Enter Giovanni and Calandrino“ reicht und das Gespräch Charomontes und Contarinos über Giovanni und Sanazarro umfasst. Dieser Teil der Szene hat in K. K. K. kein Gegenstück und muss in seinem vollen Umfange als Massingers selbständiges Werk betrachtet

werden. Was den Aufbau anlangt, so zeugt es von künstlerischem Geschick, dass der Dichter uns gleich zu Anfang mit Charakter und Lebensumständen seiner beiden Helden bekannt macht, und der Bericht ist so günstig für sie, dass wir uns von vornherein von einer weiteren Bekanntschaft mit ihnen Vergnügen versprechen dürfen. Dass Sanazarro unverheiratet ist, (ein Umstand, der für die weitere Entwicklung des Stückes von grosser Bedeutung ist) wird hier gleich bemerkt. Ferner sehen wir, dass Contarino ein grosser Bewunderer und Anhänger Sanazarros ist, während Charomonte im gleichen Masse für Giovanni schwärmt, so dass wir auf die Rolle vorbereitet werden, die Charomonte und Contarino nachher mit Bezug auf die beiden Charaktere spielen. Dass der Dichter das Stück mit einer Unterredung eröffnet, die verhältnismässig nebensächliche Personen über solche von grösserer Bedeutung führen, ist ein allgemein üblicher, aber wirkungsvoller dramatischer Kunstgriff, um die Erwartung der Zuschauer zu spannen.

Gleich zu Beginn des Stückes fällt uns Massingers charakteristische Schwäche auf, seine Neigung zur Deklamation und zum Wortschwall.

Hier lassen sich nur einige geringfügige Ähnlichkeiten mit K. K. K. nachweisen.

Charomontes Worte S. 224:

„And how, I pray you,
— — — — — — — — — —
— — — — — — are state affairs
Carried on in court?“

ähneln denen Osricks K. K. K. S. 536:

„How fares our friends at court?“

Charomontes Worte S. 224:

„'Tis said nobly“; etc.

entsprechen der allgemeinen Gesinnung und Meinung nach denen Dunstans K. K. K. S. 537:

„I think of kings' favours as of a marigold flower,“

und so fort bis zum Ende der Rede.

Dieser Teil des Stückes scheint ferner von Shakespeares „King Henry IV" Erster Teil, III. Akt beeinflusst zu sein; so entsprechen z. B. die folgenden Verse, Worte Charomontes über Giovanni, S. 222:

„His grave discourse
In one no more indebted unto years,
Amazes such as hear him: horsemanship,
And skill to use his weapon, are by practice
Familiar to him: as for knowledge in
Music, he needs it not, it being born with him;
All that he speaks, being with such grace deliver'd,
That it makes perfect harmony."

bis zu einem gewissen Grade dem oben erwähnten Stücke III 2, 103—105, wo König Heinrich von Hotspur sagt:

„And, being no more in debt to years than thou,
Leads ancient lords and reverend bishops on
To bloody battles and to bruising arms."

Freilich in dem Teile der oben angegebenen Rede Charomontes, der sich auf die Musik bezieht, scheint Massinger Giovanni eine Kunst beilegen zu wollen, die Hotspur gar nicht besitzt, wie die Worte Glendowers und Hotspurs in III 1, 121—135 desselben Stückes bezeugen.

Charomontes Worte über Sanazarro S. 224:

„for he, though allowed
Companion to his master, still preserves
His majesty in full lustre."

gleichen denen König Heinrichs III 2, 54—55:

„Even in the presence of the crowned king,
Thus did I keep my presence fresh and new."

Allerdings meint Massinger, der Unterthan suche nicht, den Glanz des Herrschers zu verdunkeln, während Shakespeares Meinung im Gegenteil ist, der Herrscher könne den Unterthanen nicht überstrahlen.

Wie dieser erste Teil der ersten Szene nicht auf K. K. K. zurückzuführen ist, so steht er auch, wenn überhaupt,

so doch nur sehr lose mit der italienischen Geschichte in Zusammenhang.

Cosimo, der erste Grossherzog von Toskana, hatte keinen Neffen für den Thron bestimmt und infolgedessen auch keinen unter die Aufsicht eines Charomonte oder sonst jemandes gestellt. So muss also Giovanni als Neffe und Erbe Cosimos als Massingers eigene Erfindung angesehen werden. Aber es steht fest, dass Cosimo einen Giulio de Medici, einen natürlichen Sohn Herzog Alexanders, seines Vorgängers, unter Kardinal Cybos Aufsicht gestellt hat. Vgl. Sismondi Bd. XVI, S. 118. Dieser Giulio war 1534 geboren, und Kardinal Cybo und Alexander Vitelli wollten ihn beim Tode seines Vaters Alexander im Jahre 1537 zum Herzog machen. Galluzzi Bd. I, S. 54. Cosimo hatte Giulio gut erziehen lassen und ihn eigentlich für den geistlichen Stand bestimmt. Da er aber mehr Neigung zum Seemannsleben zeigte und seiner schönen Anlage wegen Grosses zu leisten versprach, ernannte ihn Cosimo im Jahre 1563 zum Admiral über die Schiffe des St. Stephansordens, Galluzzi Bd. I, S. 182. Ursprünglich hatte Cosimo seinen zweiten Sohn, den Prinzen Garcia, sobald er alt genug dazu geworden wäre, für diesen Posten ausersehen, aber der Prinz starb schon 1562 in ganz jungen Jahren, De Thou, Bd. II, S. 864. So wäre es möglich, dass die Person Giulios und die Geschichte seiner Jugendjahre Massinger den ersten Anstoss gegeben haben, den Charakter Giovannis zu schaffen. Der Name mag von Giovanni, dem unehelichen Sohne Cosimos und Eleonoras degli Albizzi, herrühren (Leo Bd. V, S. 562), obgleich dieser Name viel zu gebräuchlich ist, als dass man mit Bestimmtheit behaupten könnte, aus welcher Quelle Massinger ihn geschöpft hat.

Von einem Charomonte, der unter Cosimo oder seinem Vater einen hervorragenden Anteil an den Ereignissen genommen hätte, weiss man überhaupt nichts.

Auch in Verbindung mit Contarino sind in dem Stück keine geschichtlichen Verhältnisse erwähnt, die uns berech-

tigen könnten, ihn mit einem bestimmten aus den geschichtlichen Räten oder Sekretären Cosimos zu identifizieren.

Können wir nun vielleicht Sanazarro mit einer Persönlichkeit, die damals wirklich in Cosimos Diensten gewesen ist, vereinigen? Die einzigen in diesem Teile des Stückes erwähnten geschichtlichen Ereignisse, die uns dazu helfen könnten, sind die, dass Sanazarro einen besonders hervorragenden Anteil an dem Kriege gegen Pisa und Sienna nahm und dass er bei Cosimo in sehr hoher Gunst stand. Nun steht es aber fest, dass Cosimo überhaupt keinen Krieg mit Pisa geführt hat, da diese Stadt, nachdem sie 1509 von den Florentinern eingenommen war, ununterbrochen unter ihrer Herrschaft blieb. Möglicherweise hat hier Massinger Pisa mit Pienza verwechselt, das im Jahre 1555 durch Cosimos Truppen unter dem Befehl Chiappino Vittelis den Franzosen entrissen (De Thou Bd. II, S. 328) und im Jahre 1556 noch einmal vom Grafen Santafiore für Cosimo aus der Gewalt der Franzosen zurückerobert wurde (De Thou Bd. II, S. 406).

Der Krieg gegen Sienna begann 1553 und wurde 1557 beendet. Die florentinischen Heerführer, die sich in diesem Kriege am meisten auszeichneten und nachher gegen die Türken dienten (wie das Massinger von Sanazarro Akt II, 1, S. 231 behauptet), waren Chiappino Vitelli und Sforza, Graf von Santafiore. Über Vitellis Dienste im Kriege gegen Sienna vgl. De Thou, Bd. II, S. 266, 274, 293, 310 etc. Er führte die deutschen Truppen, die im Jahre 1557 Sienna für Cosimo in Besitz nahmen, De Thou II, S. 477. Beim Angriff auf Porto Ercole im Jahre 1555 zeichnete er sich durch grosse persönliche Tapferkeit aus, De Thou Bd. II, Er diente Cosimo weiter bis 1565, wie aus De Thou Bd. II, S. 329. S. 559, 706, 717, 842 etc., Bd. III, S. 512, 514, 573, 591, 593 hervorgeht. Im Jahre 1565, dem Jahre, wo unser Stück spielt, kämpfte er im Kriege gegen die Türken bei Malta, De Thou, Bd. III, S. 573, 591, 593.

Dafür, dass er bei Cosimo in hoher Gunst gestanden hat, mögen folgende Thatsachen als Beweis dienen. Als sich der Marquis von Marignan einmal im Kriege gegen Sienna hatte zurückziehen müssen und bei dieser Gelegenheit einen grossen Teil seines Gepäckes verloren hatte, schickte er zu seiner Rechtfertigung Vitelli zu Cosimo, De Thou Bd. II, S. 279. Als der Marquis von Marignan auf Cosimos Drängen hin einen Feldzug gegen Crevoli unternahm, liess er für die Zeit seiner Abwesenheit das Lager unter Vitellis Befehl zurück, De Thou, Bd. II, S. 293. Im Jahre 1560 versucht Cosimo, ihn gegen die Verfolgungen des Papstes zu schützen, De Thou, Bd. II, S. 842. Ja, Cosimo erwirkt zu seinen Gunsten eine Amnestie vom Papste, De Thou, Bd. II, S. 845. Beim Zuge der Spanier gegen Afrika im Jahre 1564 wurde er an die Spitze von Cosimos Lieblingsorden, dem der Stephansritter, gestellt, De Thou, Bd. III, S. 512.

Auch Sforza, der Graf von Santafiore, diente mit Auszeichnung im Kriege gegen Sienna, De Thou, Bd. II, S. 263, 268, 270, 294, 342 etc. Im Jahre 1555 stand er an der Spitze des florentinischen Heeres, das den Franzosen Sarteano wegnahm, De Thou II, S. 259. Bei der Belagerung von Civitella im Jahre 1557 focht er mit Geschick und grosser persönlicher Tapferkeit gegen die Franzosen, De Thou II, S. 462. Im Jahre 1571 kommandierte er in der grossen Seeschlacht gegen die Türken bei Lepanto die italienischen Truppen unter Don Juan d'Austria.

Es lässt sich unmöglich mit Bestimmtheit sagen, ob Massinger eine dieser beiden geschichtlichen Persönlichkeiten als Original zu seinem Sanazarro benutzt hat; denn in dem Stück sind zu wenig geschichtliche Ereignisse erwähnt, und gerade die bezeichneten Handlungen sind meist dem Ethenwald in K. K. K. entnommen. Es besteht ja eine gewisse Ähnlichkeit zwischen dem Namen des Grafen Santafiore und dem des Grafen Sanazarro, aber alles das

reicht nicht aus, uns als Beweis dafür zu dienen, dass Santafiore das Original zu Sanazarro wäre.

Einen hervorragenden Heerführer, der Sanazarro hiess, gab es in Cosimos Diensten nicht.

Der zweite Abschnitt der ersten Szene reicht von „Enter Giovanni and Calandrino" bis zu „Enter Lidia." Auch hierfür haben wir weder in K. K. K. noch in der Geschichte Italiens ein Original.

Jetzt tritt Giovanni auf, und zwar in einer Art, die ihm unsere Achtung zu erwerben geeignet ist; denn er zeigt uns eine wohlanstehende Ehrfurcht und Zuneigung gegen seinen Erzieher, bereitwilligen Gehorsam gegen seinen Herrscher, aufrichtige, von Stolz wie von Prahlerei gleich freie Höflichkeit gegen Contarino. Wir können auch sehen, wie er von all denen geliebt wird, in deren Gesellschaft er gelebt hat. Kurz Massinger ist sehr darauf bedacht, ihm unsere Bewunderung gleich beim ersten Anblick zu sichern. Wir bemerken auch, dass Charomontes Zuneigung zu Giovanni nicht ganz frei von Kriecherei und höflingsartiger Rücksicht auf das eigene Interesse ist Diese Gefügigkeit ist eine der hervorstechendsten Eigenschaften in Charomontes Charakter, und so, wie sie sich im Stücke entfaltet, erinnert sie uns stark an Shakespeares Polonius.

Da der halb närrische, halb witzige Calandrino fast ganz allein das komische Element des Stückes repräsentiert, tritt er mit Recht schon früh auf. Auch dient Calandrinos offenherzige Plumpheit gewissermassen als Gegengewicht gegen die Geziertheit, die hier die Reden der anderen Personen kennzeichnet. Doch kann man nicht behaupten, dass er es zustande bringt, wirklich humoristisch zu sein. Ja es darf nicht verschwiegen werden, dass seine Worte mit allem, was er im weiteren Verlauf des Stückes sagt, und mit seinem Charakter im allgemeinen völlig im Widerspruche stehen. Diese Gewähltheit im Ausdruck würde der Sprache Charomontes vortrefflich anstehen, nimmermehr aber der eines Calandrino.

Zu dem Verse in dieser Rede

„Farewell the flower, then, of the countrys garland“ sagt Gifford, Bd. II, S. 436 in einer Fussnote: „I suppose this to be the title of one of those innumérable ‚livres bleus‘ that fluttered about the town in our author's time.“ Sollte diese Vermutung auf Wahrheit beruhen, so würde sie vielleicht erklären, wie Massinger Calandrino diesen einzelnen Vers in den Mund legen konnte; aber der Rest der Rede bleibt nichtsdestoweniger völlig ohne Einklang mit dem Charakter dessen, der sie spricht.

Calandrinos Worte S. 225:

„I'd be honest,
But I must follow the fashion or die a beggar.“

ähneln denen Honestys in K. K. K. S. 552:

„So the courtier must be brave though he be
Hang'd at the gallows“.

Der dritte Abschnitt dieser Szene reicht von „Enter Lidia“ bis zum Schluss. Auch dieser Abschnitt ist weder von K. K. K. noch von der italienischen Geschichte abhängig. Dieser Teil des Dramas enthält hauptsächlich Giovannis Abschied von Lidia und dient dazu, uns ihre gegenseitige Liebe und Lidias Tugenden, ihre Klugheit, Bescheidenheit und Selbstlosigkeit, zu zeigen. Massinger erreicht so gleich zu Beginn des Stückes, dass unsere Sympathie für die beiden Liebenden erregt wird, so dass wir auf ihre schliessliche Vereinigung hoffen.

Aus dem Vorherbemerkten ersehen wir, dass unser Dichter, nach einer berühmten Regel der dramatischen Kunst, uns die leitenden Persönlichkeiten des Stückes fast alle in der ersten Szene vorführt. Die anderen, die noch von Bedeutung sind, wird er, wie wir gleich sehen werden, sofort in der nächsten Szene auftreten lassen.

Es ist, meine ich, beachtenswert, dass die erste Szene es fast ausschliesslich mit Charakteren, die zur Lidia-Geschichte gehören, zu thun hat, und dass sie trotzdem von

K. K. K., der Vorlage der Lidia-Geschichte, fast völlig unabhängig ist.

Die folgenden Worte aus Giovannis Rede S. 226:

‚Greatness, with private men
Esteemed a blessing, is to me a curse;'

mögen durch Laertes Worte an Ophelia „Hamlet" I, 3, 16—20 beeinflusst worden sein:

„His greatness weighed, his will is not his own,
For he himself is subject to his birth;
He may not, as unvalued persons do,
Carve for himself, for on his choice depends
The safety and the health of the whole state".

In derselben Rede Giovannis ähneln die Worte:

„As I am now against my choice compelled
Or to lie grovelling on the earth or raised
So high upon the pinnacles of state,
That I must either keep my height with danger
Or fall with certain ruin".

Wolseys Worten in Shakespeares „King Henry VIII", III, 2:

„O! how wretched
Is that poor man that hangs on princes' favours!
There is, betwixt that smile he would aspire to,
That sweet aspect of princes, and their ruin,
More pangs and fears than wars or women have;
And when he falls, he falls like Lucifer,
Never to hope again".

Fast diese ganze Rede Giovannis erinnert auch stark an König Heinrichs Monolog in Shakespeares „King Henry VI", III. Teil, am Anfang von Akt II 5. Der Monolog ist indessen zu lang, als dass ich ihn hier einfügen könnte.

Einige Ähnlichkeit besteht auch zwischen einer anderen Rede Giovannis auf derselben Seite:

„With what melodious harmony a quire
Of angels sing above their Maker's praises".

und Lorenzos Worten in „The Merchant of Venice“ V 1, 60—62:

„There's not the smallest orb which thou beholdest
But in his motion like an angel sings,
Still quiring to the young-eyed cherubims“.

Und überhaupt hat die ganze Situation, in die sich hier Giovanni versetzt, eine in die Augen fallende Ähnlichkeit mit der, in der sich Lorenzo und Jessica befinden; doch ist mir wohl bekannt, dass Dr. Ferriar in der Giffordschen Ausgabe Massingers Bd. I, S. CXXXVIII von ihr als einer „unborrowed description“ spricht.

In derselben Rede Giovannis findet sich der Ausdruck:

„Imp feathers to the broken wings of time“,

derselbe begegnet uns auch in Massingers „The Renegado“ V 8, S. 165, wo Asambeg sagt:

„strive to imp
New feathers to the broken wings of time“,

desgleichen in Massingers „The Roman Actor“ V 2, S. 221 in den Worten Caesars:

„Could I imp feathers to the wings of time“.

Nach einer Anführung Cunninghams findet sich in Tomkis „Albumazar“ der Ausdruck:

„he imps his wings
With feathers plumed with thought“.

Erster Akt, zweite Szene.

Der erste Abschnitt dieser Szene, vom Anfang bis zu der Rede Cozimos, die mit den Worten beginnt: „My Sanazarro“, hat keine Vorlage in dem älteren Stück. Hier tritt Cozimo zum ersten Male auf. Seine drei Räte bitten ihn, wieder zu heiraten, und zwar sein Mündel, die Herzogin von Urbino, die sich am Hofe befindet. Der Herzog schlägt ihre Bitte ab, sagt, dass er schon anderweitig über die Herzogin verfügt habe, erinnert an die Treue, die er dem Andenken seines verstorbenen Weibes schuldig sei, und erklärt endlich, er habe schon einen Erben, der ihm

auf dem Throne nachfolgen solle, ausersehen. Des Herzogs Treue gegen seine frühere Gemahlin ist hier so stark betont, weil sie mit dazu dient, für die glückliche Lösung der Handlung den Ausschlag zu geben. Dass der Herzog die verstorbene Herzogin so übermässig rühmt, geschieht offenbar zu dem Zwecke, nachher Lidias Vorzüge um so heller ins Licht zu setzen. Denn während hier Cozimo sagt, die Welt habe nie eine Dame hervorgebracht, die den Vergleich mit seinem einstigen Weibe aushalte, giebt er nachher, als er Lidia gesehen hat, ihre Überlegenheit auch über die verstorbene Herzogin zu.

Da Cozimo in dieser Szene zum ersten Male auftritt, will ich der Übersichtlichkeit halber gleich die gesamten Beweisstücke dafür vorbringen, dass er mit Cosimo I., Grossherzog von Toskana, identisch ist, obgleich ich damit von meiner Absicht, mich an die Reihenfolge der Ereignisse des Dramas zu halten, werde etwas abgehen müssen.

Das Beweismaterial ist folgendes: 1. Es gab in der Zeit, ehe Massingers Stück geschrieben wurde, überhaupt nur zwei Grossherzöge von Toskana, die den Namen Cosimo führten, und die Ereignisse des Dramas entsprechen besser den geschichtlichen Begebenheiten unter der Regierung Cosimos I. als denen unter Cosimo II. 2. Die Erwähnung der Kriege, die der Herzog nach Akt I, S. 224 gegen Pisa und Sienna geführt haben soll, kann sich nur auf Cosimos I. Krieg gegen Sienna beziehen, der 1554 begann und 1557 mit der Einnahme Siennas durch Cosimo endete. 3. Cosimo I. war von 1562—1570 Witwer (Galluzzi Bd. I, S. 180 und 203), während Cosimo II. vor seinem Weibe starb (Galluzzi, Bd. II, S. 74). Allerdings könnte Massinger Cozimos Witwerschaft aus der oben erwähnten Ballade, die K. K. K. zugrunde liegt, entnommen haben. In K. K. K. selbst ist nichts davon gesagt, dass König Edgar verwitwet war; dagegen finden sich in der Ballade folgende Verse:

„The king, who lately had buried the queen,
And not a long time a widower been".

4. Sowohl Cosimo I. als II. kämpften gegen die Türken, wie es Massinger von Cozimo I 2, S. 227 behauptet, aber Cosimo I. zeichnete sich in dieser Hinsicht mehr aus, da er im Jahre 1562 den Ritterorden von St. Stephan hauptsächlich zu dem Zwecke, die italienische Küste gegen die Türken zu verteidigen, gründete, De Thou Bd. III, S. 269; Leo Bd. V, S. 558. Und nachher haben die Ritter dieses Ordens, wie auch andere Truppen Cosimos I., immerwährend gegen die Türken gefochten. 5. Die Notiz (Akt III, S. 237), der Vizekönig von Neapel habe Cozimo Pferde als Geschenk geschickt, stimmt am besten zu der Geschichte Cosimos I., da der Vizekönig von Neapel, Don Pedro von Toledo, Cosimos I. Schwiegervater war, und beide in grosser Freundschaft mit einander lebten, vgl. Leo, Bd. V, S. 455; Galluzzi, Bd. I, S. 219; De Thou, Bd. II, S. 166.

Aber während der Regierung Cosimos I. gelang, so weit ich finden kann, den Florentinern kein bedeutenderer Fang türkischer Schiffe, die Tribut für den Sultan mit sich führten (Akt I 2, S. 227); dagegen wurden zur Zeit Cosimos II., im Jahre 1616, von Pughirami zwei türkische Kriegsschiffe aufgefangen, die Tribut von Alexandrien nach Konstantinopel schaffen sollten. Die Beute betrug mehr als eine Million Scudi, Galluzzi, Bd. II, S. 49. Und im Jahre 1608, während der Regierung des Grossherzogs Ferdinand I., nahm der Ritter von Beauregard neun türkische Schiffe, die von Alexandrien kamen, weg, und der Wert der Beute belief sich auf mehr als zwei Millionen Scudi, Galluzzi, Bd. I, S. 462. Wahrscheinlich hat Massinger eins dieser beiden Ereignisse in die Zeit, da Cosimo I. regierte, verlegt.

Massinger hat sich auch noch in anderen Stücken von der Geschichte entfernt. Cosimo I. war nicht kinderlos, sondern hinterliess bei seinem Tode drei eheliche Söhne, Francesco, Ferdinando und Don Pietro: Leo, Bd. V, S. 566. Es hat keine Herzogin von Urbino unter Cosimos I. Vor-

mundschaft gestanden; aber im Jahre 1623 wurde Vittoria, die erst zweijährige Tochter Frederigos, des Herzogs von Urbino, dem jungen Ferdinand II., Cosimos II. jüngerem Sohn und Nachfolger, verlobt. Von da ab standen sie und ihre Länder unter dem Schutze der florentinischen Regierung. Diese Verlobung war geschlossen, um den römischen Ansprüchen auf Vittorias Besitzungen den Boden zu entziehen: Leo, Bd. V, S. 618; Galluzzi, Bd. II, S. 102. Da sich dies alles unmittelbar vor der Zeit, da Massinger sein Drama schrieb, zutrug, so ist er höchst wahrscheinlich dadurch veranlasst worden, eine Herzogin von Urbino an den florentinischen Hof zu versetzen.

Schon im Jahre 1516 hatte Lorenzo de Medici, der die Truppen des Papstes befehligte und in jener Zeit das Haupt der florentinischen Regierung war, Francesco-Maria de la Rovera das Herzogtum Urbino entrissen, und er behielt es auch in seiner Gewalt, trotzdem Rovera verschiedene Male versuchte, es wiederzuerlangen. Aber nichts in unserem Drama deutet darauf hin, dass Massinger an diese frühere Zeit gedacht hätte. Übrigens war dabei auch keine Herzogin von Urbino beteiligt: Guicciardini, Bd. II, SS. 443, 462, 490.

Um nun wieder auf Cosimo I. zu kommen, so blieb er nicht Witwer, und begrub nicht alle Gedanken an andere Frauen mit seiner Herzogin; im Gegenteil, zuerst schenkte er nachher seine Zuneigung einer Maitresse, namens Eleonora degli Albizzi, und bekam von ihr einen Sohn, Giovanni (Leo, Bd. V, S. 562); und dann verheiratete er sich wieder mit Camilla de' Martelli, die ihm eine Tochter, Virginia, gebar. Jedoch scheint dieses Verhältnis mit der Albizzi erst im Jahre 1567 (Leo, Bd. V, S. 562) oder wenigstens nicht lange vorher angeknüpft worden zu sein, und die Ereignisse in Massingers Stück sollen sich drei Jahre nach dem Tode von Cosimos erster Gemahlin, die im Jahre 1562 gestorben ist, also schon 1565 zugetragen haben, vgl. Leo, Bd. V, S. 559.

Die Worte in Cozimos Rede S. 226:

„We are not grown so proud
As to disdain familiar conference
With such as are to counsel and direct us“

geben uns ein getreues Spiegelbild von Cosimos I. Charakter, wie er in Galluzzi, Bd. I, S. 219 geschildert ist. Danach liess er keinen Minister ohne sein Wissen und seine Zustimmung handeln, und alle seine Unterthanen hatten freien Zugang zu ihm.

Cozimos Worte auf S. 227:

„We stand not bound to yield account to any
Why we do this or that, (the full consent
Of our subjects being included in our will)“.

illustrieren die Lehre vom göttlichen Ursprung des Herrscherrechts und der absoluten Herrschergewalt, die brennende politische Frage zu Massingers Zeiten, während der Regierung Jakobs I. und Karls I. von England. Aber der darin ausgedrückte Gedanke ist der Anschauung und der Politik des geschichtlichen Cosimo keineswegs fremd. Ja in England hatte sich diese Lehre schon zu Edgars Zeiten fühlbar gemacht, vgl. Greens „Short History of the English People“ S. 59; New-York 1893.

Hippolitos Worte S. 227:

„We submit
And hold the counsels of great Cozimo oraculous“

erinnern uns an die Lidias in demselben Stück II 3, S. 235:

„All you speak, sir, I hear as oracles“.

und an Massingers „The Bondman“ I 3, S. 103, wo Timagoras sagt:

„And observe all your commands as oracles“.

Wir haben hier ein Beispiel für Massingers Neigung zu Wiederholungen, vgl. Ward in seiner „History of English Dramatic Literature“, Bd. III, S. 44—45. Vgl. auch oben S. 28.

Der zweite Abschnitt der Szene, von Cozimos Rede, die mit „my Sanazarro“ beginnt, bis zu „Enter Giovanni and Contarino“, hat in K. K. K. kein Gegenstück. Hier wird uns gezeigt, warum und wie hoch Sanazarro von Cozimo geschätzt wird, und wie gross Sanazarros Verpflichtung gegen Cozimo ist. Das ist im Hinblick auf die nachfolgende Entwicklung des Dramas sehr wichtig. Denn, dass solch ein Unterthan solch einen Herrscher verrät, um Lidia zu besitzen, stellt ihre Reize in das hellste Licht.

Das Zwiegespräch zwischen Cozimo und Sanazarro auf S. 227

Coz.: Still my nightingale,
That with sweet accents dost assure me that
My spring of happiness comes fast upon me!
Embrace me boldly. I pronounce that wretch
An enemy to brave and thriving action
That dare believe but in a thought, we are
Too prodigal in our favours to this man,
Whose merits, though with him we should divide,
Our dukedom, still continue us his debtor
— — — — — —

Sanaz.: My best endeavours never can discharge
The service I should pay.

erinnert uns an das zwischen Duncan und Macbeth in „Macbeth“ I 4, 14—27:

Duncan: „O worthiest cousin!
The sin of my ingratitude even now
Was heavy on me. Thou art so far before
That swiftest wing of recompense is slow
To overtake thee; would thou hadst less deserved,
That the proportion both of thanks and payment
Might have been mine! only I have left to say,
More is thy due than more than all can pay“.

Macbeth: „The service and the loyalty I owe,
In doing it, pays itself. Your highness' part

Is to receive our duties; and our duties
Are to your throne and state, children and servants;
Which do but what they should, by doing every thing
Safe toward your love and honour".

Nach Galluzzi, Bd. I, S. 219 suchte Cosimo I. seine Staatsdiener mit Weisheit aus und belohnte sie für ihre Treue reichlich; das stimmt mit dem überein, was uns Massinger hier von ihm sagt.

Der dritte Abschnitt der Szene, von „Enter Giovanni and Contarino" bis zu „Re-enter Sanazarro" enthält Giovannis Rückkehr und seinen herzlichen Empfang beim Herzog, Contarinos Bericht über Lidias Schönheit und über Giovannis Beziehungen zu dem Mädchen, die Wirkung dieses Berichtes auf Cozimo und seinen Entschluss, sofort genaue Nachforschungen über Lidia zu veranstalten.

Die erste Nachricht von Lidias Schönheit wird Cozimo durch einen Augenzeugen überbracht; in K. K. K. hat der König weder direkte noch überhaupt genauere Nachricht von Alfridas Reizen erhalten, wir erfahren auch nicht, aus welcher Quelle er sein Wissen geschöpft hat. Die Art wie Massinger die Sache anfasst, ist viel ansprechender, weil sich alles vor der Zuschauer eigenen Augen abspielt. Massinger hat also erkannt, dass die Handlung klar, bestimmt und konkret vor sich gehen muss.

Die Stelle auf S. 227:

Sanazarro: „As the rising sun
We do receive you".

Giovanni: „May this never set"

erinnert an den Ausdruck in Shakespeares „Henry VIII" III 2, 414—15, wo Wolsey sagt:

„Seek the king;
That sun, I pray, may never set".

Contarinos Beschreibung Lidias gehört zu den schönsten Stellen im Stück.

Cozimos Worte auf S. 228:

„Our eyes are everywhere and we will make
A strict inquiry".

stimmen zu den geschichtlichen Thatsachen, da Cosimos I. ausgedehntes und ausgebildetes Spionagesystem bekannt war, vgl. Leo Bd. V, S. 465. Doch haben wir auch hier wieder eine Lieblingsphrase Massingers vor uns, denn sie wiederholt sich in „The Picture" IV 1, S. 308, wo Honoria sagt:

„'twere good to remember
The king, whose eyes and ears are everywhere".

Der vierte Abschnitt der Szene, von „Re-enter Sanazarro" bis zum Schluss, macht uns mit Fiorindas, der Herzogin von Urbino, unerwiderter Liebe zu Sanazarro bekannt. Des weiteren erfahren wir, wie Sanazarro von Cozimo auf Kundschaft nach Lidia ausgesandt wird.

Cozimos Rede, die mit den Worten beginnt:

„She is delivered,
And feelingly to us by Contarino,
For a masterpiece in nature,"

gründet sich auf König Edgars Worte an Dunstan und Ethenwald K. K. K. S. 513—514. Die Unterschiede und Ähnlichkeiten zwischen beiden sind folgende: Edgar scheint nur im allgemeinen von Alfridas Schönheit gehört zu haben, er will sie nur zu seiner Concubine machen und denkt gar nicht daran, sie zu heiraten, wenn ihn auch Dunstan zu diesem Schritte bewegen möchte. Er schärft Ethenwald ausdrücklich ein:

„You must not woo her for yourself,
But for me".

Und Ethenwald soll ihr erzählen, der König sitze zu Hause und schmachte wie Tantalus.

Cozimo dagegen hat direkt aus Contarinos Munde von Lidias Schönheit gehört, er fühlt sich gedrängt, noch Genaueres über sie zu erfahren, und zwar in Giovannis

Interesse. Zwar befiehlt auch er Sanazarro, ja nicht für sich selber um das Mädchen zu werben, aber er giebt gar nicht vor sie zu lieben, sondern er sagt zu Sanazarro nur:

„It may be her fair graces do concern us",

so dass Sanazarro daraus schliessen kann, soviel er will.

Sanazarro übernimmt den Auftrag mit den einfachen Worten (S. 229):

„This is, sir, an easy task".

Massinger hat recht daran gethan, auf eine Wiedergabe oder auch nur Umschreibung des grossthuerischen Geschwätzes, das sich in Ethenwalds Antwort an den König findet (K. K. K. S. 514), ganz zu verzichten.

Cozimos Worte auf S. 229:

„Let not your stay be long"

entsprechen denen des Königs in K. K. K. S. 515:

„Now, Ethenwald, be gone,
For I shall long to hear of thy return."

In dem älteren Stück traut der Herrscher seinem Abgesandten nicht recht (S. 515); von diesem Misstrauen erwähnt Massinger nichts. Aber Cozimo offenbart Sanazarro nicht vollständig die Gründe, warum er noch bestimmtere Auskunft über Lidia haben will. Ein solches Verfahren würde für den geschichtlichen Cosimo I. charakteristisch gewesen sein, sofern er nach Sismondi Bd. XVI, S. 105 ein Meister war in „la dissimulation la plus profonde; celui que chacun s'étoit flatté gouverner n'admit personne dans son secret".

Am Schluss des ersten Aufzuges haben wir also alle wichtigen Personen des Dramas auftreten sehen und kennen gelernt; nur Fiorinda fehlt noch, aber auch von ihr wissen wir das Wichtigste, nämlich ihre Liebe zu Sanazarro. Massingers Überlegenheit über K. K. K. ist augenfällig. Der ältere Dramatiker führt uns seine Charaktere rein aufs Geratewohl vor, giebt uns kein scharfumrissenes Bild von ihnen und unterbricht den Verlauf der Handlung durch Einfügung ganz fremder und unpassender Elemente.

Zweiter Akt, erste Szene.

Der erste Abschnitt dieser Szene, von Anfang bis zu „Enter Calandrino", umfasst das Gespräch zwischen Fiorinda und Calaminta und hat einzig den Zweck, uns zu zeigen, wie stark Fiorindas unerwiderte Liebe zu Sanazarro ist. Weder in K. K. K. noch in der florentinischen Geschichte finden wir etwas Entsprechendes; der Abschnitt scheint also rein Massingers eigene Erfindung zu sein. Doch erinnern uns die allgemeine Situation und die Art des Zwiegespräches bis zu einem gewissen Grade an Portias und Nerissas Unterredung in Shakespeares „Merchant of Venice", Akt I 2.

Der zweite Abschnitt dieser Szene, von „Enter Calandrino" bis zu „Exeunt Calandrino and Calaminta", besteht aus Calandrinos possenhafter Anmeldung von Giovannis bevorstehendem Besuch und dem durch diese Ankündigung veranlassten Gespräch. Auch dieser Abschnitt ist Massingers eigenes Werk, ohne dass ihm etwas Ähnliches in K. K. K. entspräche. Höchstens kann man sagen, dass der Abschnitt im allgemeinen etwas der Lustbarkeit der Weisen von Goteham in K. K. K. gleicht; aber weiter geht auch die Beziehung nicht, und man kann nicht sagen, dass das eine wirklich auf dem anderen beruht. Ferner könnte man eine Reminiscenz an die Unterhaltung zwischen Touchstone, Celia und Rosalinda in Shakespeares „As You Like It" I 2 herausfinden, aber die Ähnlichkeit ist höchst unbestimmt und besteht mehr in Ton und Art als den wirklich verwendeten Worten.

Der dritte Abschnitt der Szene, von „Exeunt Calandrino and Calaminta" bis zum Schluss, enthält Giovannis Bericht an Fiorinda über seine Studien auf dem Lande und über Lidias Schönheit, zugleich mit der Bitte, Fiorinda möge den Herzog zu überreden suchen, Lidia an den Hof kommen zu lassen. Fiorinda verspricht ihm das, und erzählt, welche Wirkung Sanazarros Heldenthaten auf sie

ausgeübt haben, und bittet ihrerseits Giovanni, dem Herzog vorzustellen, dass er Sanazarro nicht mehr den Gefahren des Krieges aussetze. Das verspricht Giovanni zwar, aber, so weit wir wissen, hält er sein Versprechen nicht. Der Grossherzog tritt auf und spricht die Absicht aus, Giovanni mit Fiorinda zu vermählen; diese Absicht stände im Widerspruch zu dem, was er im letzten Teile des vorhergehenden Aufzuges (S. 228) zu Sanazarro gesagt hat, nach Massingers Plan vielleicht ein zweites Beispiel von „la dissimulation la plus profonde" Cosimos I. Keiner dieser Züge geht auf K. K. K. oder die florentinische Geschichte zurück.

In Fiorindas Rede (S. 231):

„his arms
And his victorious sword and shield hung up
For monuments".

haben wir eine Reminiscenz an Shakespeares „Richard III." I 1, 5—6, wo es heisst:

„Now are our brows bound with victorious wreaths,
Our bruised arms hung up for monuments".

Fiorindas Rede (S. 230), die mit den Worten beginnt:

I'll meet your demand,
And make a plain discovery"

erinnert uns an die Wirkung, die Othellos Kampfgeschichten auf Desdemona ausüben: Shakespeares „Othello" I 3, 128—170.

Aus dem Vorhergehenden ersehen wir, dass diese Szene von K. K. K. völlig unabhängig ist. Der für den Bau des Stückes wichtigste Punkt darin ist Fiorindas Versprechen, sich beim Herzog zu verwenden, dass Lidia an den Hof kommen dürfe; denn durch diese Bitte wird die ernsthafteste Verwicklung der Handlung hervorgerufen, vgl. Akt III, Szene 1, S. 238.

Zweiter Akt, zweite Szene.

Diese Szene hebt an mit einem Bericht über Sanazarros Ankunft in Charomontes Hause. Die Vorlage dazu

haben wir in der Darstellung von Ethenwalds Ankunft in Osricks Hause in K. K. K. Aber die begleitenden Umstände sind in den beiden Stücken durchaus verschieden. Massinger hat die Diener Bernardo, Caponi und Petruchio hinzugefügt. Diese empfangen Sanazarro und bitten ihn, zu warten, bis einer von ihnen Charomonte seine Ankunft gemeldet habe. Sanazarro trinkt auf ihr Wohl; offenbar will uns der Dichter dadurch zeigen, dass Sanazarro nicht stolz oder geringschätzig auf Untergebene herabsieht. Dagegen sind in K. K. K. überhaupt keine Diener da, und Ethenwald trifft gleich Osrick selbst an.

Die Einfügung dieser Szene war kein glücklicher Griff Massingers, denn in gewissem Sinne schädigt sie die Einheit der Handlung, zum mindesten fügt sie nicht hinzu. Höchstens liesse sie sich damit rechtfertigen, dass wir die oben erwähnte Eigenschaft in Sanazarros Charakter erfahren sollen. Aber die Diener tragen keineswegs zur Erhöhung des Interesses bei, es ist schlechterdings keine dramatische Notwendigkeit für ihr Auftreten vorhanden. Allerdings verwendet sie Massinger später (Akt IV, 1. Szene, S. 240) zu dem Tanze vor dem Herzog. Dieser Tanz scheint, beiläufig gesagt, ursprünglich geplant zu sein, um Lidia in ihrer Niedergeschlagenheit zu erheitern, aber nach dem vorliegenden Drama war sie bei der Vorführung des Tanzes gar nicht zugegen. Aber diese Verwendung der Diener rechtfertigt ihr Auftreten. durchaus noch nicht genügend; sie fügen sich dem Ganzen der Handlung nicht ein, sondern scheinen nur den Zweck zu haben das Stück etwas in die Länge zu ziehen.

Caponis Rede S. 231:

„Yes, and drink more in two hours
Than the Dutchmen or the Dane in four and twenty"

erinnert uns an „Hamlet" I 4, 17—19:

„This heavy-headed revel east and west,
Makes us traduced and taxed of other nations."

Gifford weist in einer Fussnote Bd. II, S. 458 auf eine andere Parallelstelle aus Shakespeares „Othello“ II 3, 72—74 hin, wo Jago sagt: „your Dane, your German, and your swag-bellied Hollander, — drink, ho! — are nothing to your English.“

Sanazarros Worte auf S. 232:

„I see you love yourselves, and I commend you;
This the best wisdom.“

haben Ähnlichkeit mit dem Rate des sterbenden Bailiffs von Hexham an seine Söhne, K. K. K. S. 519:

„Full well and wisely have you said, my sons,
And I commend you for your forward minds“,

und später in derselben Rede:

„Carve to yourselves and care not what they say
That bid you fear the fearful judgment day.
Live to yourselves while you have time to live“.

Auch ist hierin ein Anklang an die Worte des Polonius zu Laertes „Hamlet“ I 3, 78—80 nicht zu verkennen:

„This above all: to thine own self be true,
And it must follow, as the night the day,
Thou canst not then be false to any man.“

Charomontes lange Rede gegen Ende der Szene ist äusserst charakteristisch; fast möchten wir ausrufen: Da haben wir wieder den reinen Polonius!

Zweiter Akt, dritte Szene.

Der erste Abschnitt dieser Szene umfasst nur Sanazarros Selbstgespräch. Ein Vergleich dieses ganzen Monologs mit dem, den Ethenwald unter ähnlichen Verhältnissen hält (K. K. K. S. 535), zeigt uns klar, welch anderer Charakter Massingers Bote gegenüber dem des früheren Dramatikers ist. Noch bevor Ethenwald überhaupt das Mädchen gesehen hat, hat er schon daran gedacht, den König zu täuschen, während Sanazarro anfangs wirklich die Absicht hat, dem Herzog treu zu dienen. Sanazarros gerade und

angemessene Sprache, im Vergleich mit Ethenwalds blumenreichem Unsinn, zeigt uns gleichfalls, wieviel glücklicher Massinger in Gedanken und Ausdruck ist.

Sanazarros Worte:

„he that will undergo
To make a judgment of a woman's beauty
And see through all her plasterings and paintings
Had need of Lynceus' eyes" etc

erinnern uns an „Hamlet" IV 1, 142—143: „I have heard of your faintings, too, well enough; God hath given you one face, and you make yourselves another".

Der zweite Abschnitt der Szene, von „Enter Charomonte" bis zu „Enter Lidia and Petronella" umfasst das Gespräch zwischen Sanazarro und Charomonte, das in Wirklichkeit eine Erweiterung des zwischen Ethenwald und Osrick ist (K. K. K. S. 536). Massingers Dialog zeichnet sich vor dem andern hauptsächlich durch grössere Anmut und Höflichkeit im Tone aus. Ethenwalds Plumpheit tritt klar in seiner Rede zu Tage:

„My lord, I am come unlooked for, very true;
So is my coming yet concealed from you."

Sanazarro erkundigt sich ohne weiteres nach Lidia, Ethenwald erwähnt Alfrida mit keinem Worte.

Merkwürdigerweise klingen Charomontes Worte S. 233:

„'Tis a plain village girl, sir, but obedient;
That's her best beauty, sir".

denen Touchstones in Shakespeares „As You Like It" V 4, 56—57 sehr ähnlich: „A poor virgin, sir, an ill-favoured thing, sir, but mine own".

Der dritte Abschnitt der Szene, von „Enter Lidia and Petronella" bis zum Abgange Sanazarros auf S. 234, führt uns zum ersten Male Petronella vor, stellt den grossen Eindruck, den Lidia auf Sanazarro macht, dar, erzählt Sanazarros Werbung um Lidia und das schlechthin lächerliche Benehmen Charomontes, als er Lidia und Sanazarro

zusammensieht, und den Rat, den er Lidia giebt, nachdem Sanazarro abgetreten ist.

Da sich die Handlung des Stückes nun Lidia und Petronella zuwendet, muss es als ein grosser Vorzug betrachtet werden, dass Massinger die beiden jetzt auftreten lässt. Wir haben Gelegenheit, von Petronella genug zu sehen, um mit ihr soweit bekannt zu werden, dass uns ihre Verwendung in der weiteren Handlung des Stückes natürlicher erscheint als in dem älteren Drama. Und was Lidia anbetrifft, so erreicht es Massinger durch ihre Reden und ihr Betragen in hohem Grade, des Zuschauers Interesse an sie zu fesseln — ein offenbarer Vorzug im Vergleich mit dem früheren Stücke. Und weiterhin tritt die Schönheit Lidias durch die Wirkung, die sie auf Sanazarro ausübt, in ein noch viel helleres Licht; wir halten es für gerechtfertigt, dass die verschiedenen Bewerber so grosse Anstrengungen machen, sie ihr eigen zu nennen. Dies tritt um so deutlicher hervor, als Sanazarro ein Mann von grosser Erfahrung im Hofdienst ist und nicht leicht von Liebe erfasst wird, lässt er doch eine schöne Herzogin in unerwiderter Neigung zu ihm schmachten. Ausserdem hatte er von vorn herein beschlossen dem Herzog treu zu dienen und nicht für sich selbst um Lidia zu werben.

In K. K. K. ist Alfrida bei der Begegnung Ethenwalds und Osricks gar nicht zugegen, und erst später (S. 543) hören wir von der Wirkung ihrer Schönheit auf einen Mann, der schon von vornherein entschlossen war, sich in sie zu verlieben, und dann hören wir eben nur davon, wir haben aber keine Gelegenheit, es zu sehen und selbst darüber zu urteilen.

Sanazarros Werbung um Lidia entspricht der Ethenwalds um Alfrida in K. K. K., S. 554—557, wo der ältere Dramatiker Alfrida endlich auf die Bühne bringt. Ein Vergleich zwischen den beiden Werbungen zeigt uns in einem bestimmten Grade, wie weit Massinger seiner Vorlage überlegen ist. Ethenwald erscheint, wenn nicht bäuerisch doch

ganz sicher närrisch, wenn er seine Werbung um Alfrida damit einleitet, dass er in geradezu alberner Weise einen schmerzhaften Schnupfen vorschützt. Die Werbung selbst und ihre Annahme erscheinen uns entschieden inhalts- und schmucklos. Alfrida hat nur wenig zu sagen, und dies wenige ist schwach und uncharakteristisch. Im Vergleich mit ihr strahlt Lidia in hellem Glanze. Allerdings sind Sanazarros Worte etwas übertrieben und bombastisch, aber er kommt uns nicht wie ein Narr vor, wie das bei Ethenwald zweifellos der Fall ist.

Vielleicht sind Lidias Worte S. 233:

„O! he was our north star,
The light and pleasure of our eyes“

durch die Perins K. K. K., S. 564 beeinflusst:

„No, no (quoth he), my Alfrida is fair
As is the radiant North star crystalline“.

Indessen ist das ein so gebräuchliches Bild, dass man nichts Bestimmtes behaupten kann.

Lidias Worte S. 233:

„As I'm a woman (and you men affirm
Our sex loves to be flattered) I'll endure it“.

entsprechen denen des Königs K. K. K., S. 514:

„For some report women love to be praised“.

Wie Köppel bemerkt, ist Sanazarros Rede S. 234:

„It is tyranny
To call one pinched with hunger to a feast,
And at that instant cruelly deny him
To taste of what he sees“.

vielleicht von Beaumonts und Fletchers „King and No King“ III 1 (Bd. I, S. 183, London 1711, für Jacob Tomson) beeinflusst, wo Tigranes sagt:

„Thou might as well
Search i'the deep of winter through the snow
For half starv'd people, to bring home with thee,

To shew 'em fire, and send 'em back again,
As use me thus".

Lidias Rede S. 234:

„O the difference of natures! Giovanni,
A prince in expectation, when he lived here,
Stole courtesy from heaven" etc.

erinnert an die König Heinrichs in Shakespeares „King Henry IV" I. Teil, III 2, 50:

„And then I stole all courtesy from heaven".

Das Polonius-artige Spionieren Charomontes, das, charakteristisch ist, fehlt bei Osrick in K. K. K. gänzlich. Man muss übrigens bekennen, dass hier Charomonte nicht im Geringsten den Charakter eines „grave instructor", für den ihn Giovanni ausgegeben hat, aufrecht erhält. Ebenso wie Osrick mit Freuden Ethenwald seine Tochter giebt, würde sich Charomonte freuen, wenn er die seine Sanazarro geben könnte.

Charomontes Rede, die mit den Worten beginnt: „Take heed, Lidia" hat vielleicht ihr Original in der Osricks K. K. K., S. 554, die anhebt:

„Daughter, see that you entertain the earl",

obgleich die beiden Reden in manchen Beziehungen sehr verschieden sind. Vgl. auch die Reden von Laertes und Polonius zu Ophelia in „Hamlet" I 3.

In derselben Rede Charomontes sind die Verse:

„And it is a maxim
Allowed among them, so they may deceive,
They may swear anything".

den Worten Ethenwalds in K. K. K., S. 544 ähnlich:

„Deceit in love is but a merriment".

und denen des Königs K. K. K., S. 515:

„True, Dunstan, yet have I read that love
Hath made the son deceive the father oft."

Weiter erinnern in derselben Rede die Verse:

„for the queen of love
As they hold constantly, does never punish,
But smile at lovers' perjuries".

an Shakespeares „Romeo and Juliet" II 3, 92—93, wo Juliet sagt:

„at lovers' perjuries,
They say, Jove laughs".

Giffords Anmerkung (Bd. II, 470) weist hin auf das berühmte:

„Ridet hoc, inquam, Venus ipsa"

und:

„perjuria ridet amantum Jupiter".

Die ganze Handlungsweise Charomontes in dieser Szene Lidia und Sanazarro gegenüber weist sehr deutlich auf das Benehmen des Polonius im „Hamlet" I 3, 90—135, II 2, 130—169 und III 1, 43—45 zurück.

Auch finden wir wieder ein Beispiel dafür, dass sich Massinger selbst wiederholt, in Sanazarros Rede S. 233:

„Not those smooth gales that glide
O'er happy Araby, or rich Sabaea,
Creating in their passage gums and spices,
Can serve for a weak simile to express
The sweetness of her breath".

Denn in der Rede Allworths in „A New Way to Pay Old Debts" III 1, S. 402 steht:

„Add this too; when you feel her touch and breath
Like a soft western wind, when it glides o'er
Arabia, creating gums and spices".

Dritter Akt, erste Szene.

Der erste Abschnitt dieser Szene, vom Anfang bis zu „Enter Giovanni with the Servant", umfasst Sanazarros Rückkehr an den Hof, seine Massregeln, um eine geheime Unterredung mit Giovanni zu erlangen, bevor der Herzog

von seiner Rückkehr gehört hätte, und den Monolog über seinen eigenen Zustand. In K. K. K. kehrt Ethenwald gleichfalls an den Hof zurück, um dem König über Alfridas Schönheit Bericht zu erstatten, aber in dem älteren Stücke findet sich nichts, was der Episode mit Giovanni entspräche.

Sanazarros Rede S. 235, die beginnt:

„I am driven into a desperate strait"

ist eine weitere Ausführung der Ethenwalds in K. K. K., S. 543—544, die „My fancy's thoughts" anfängt. Der Hauptunterschied zwischen den beiden Reden ist der, dass Sanazarro die Schönheit der Dame, um die es sich handelt, mehr betont und überhaupt viel ernster und poetischer als Ethenwald spricht. Sanazarro weiss, dass er sich gegen die Dankbarkeit, die er dem Herzog schuldig ist, vergeht und zeigt sich seiner Schuld bewusst, Ethenwald nicht. Ebenso tritt es klar hervor, dass Sanazarros Absicht, den Herzog zu hintergehen, grössere Schwierigkeiten im Wege liegen. Beide Reden zeigen als charakteristisches Merkmal grossen Schwulst, die Sanazarros ausserdem Pedanterie. Er will Lidias Schönheit überhaupt verborgen halten, während Ethenwald sagt, Alfrida sei für einen Grafen schön genug, aber nicht für den König von England.

Der zweite Abschnitt der Szene, von „Enter Giovanni with the Servant", bis zu „Enter Alphonso", enthält Sanazarros Unterredung mit Giovanni. Dieser soll dazu verleitet werden, den falschen Bericht, den Sanazarro über Lidia geben will, durch seine Aussage zu bestätigen. Er lässt sich wirklich dazu überreden, anscheinend durch den Grund, den Sanazarro anführt, wenn der Herzog Lidia heirate, könnte er mit ihr einen Sohn erzeugen, der dann an Giovannis Statt den Thron erben würde. Ein anderer Beweggrund, der vielleicht ebenso stark auf Giovanni wirkt, von dem aber Sanazarro nichts sagt, ist natürlich Giovannis Liebe zu Lidia. Sehr geschickt verheimlicht Sanazarro sein eigenes Interesse an der Angelegenheit und bringt Giovanni

die Meinung bei, als handle er ganz uneigennützig, allein in Giovannis Interesse. Obgleich dieser sich hier leicht von Sanazarro täuschen lässt, zeigt er sich so bescheiden und aufrichtig, dass er unsere Bewunderung gewinnt.

Dieser Abschnitt der Szene lässt sich nicht auf K. K. K. zurückführen.

Giovannis Rede S. 235:

„What you deliver to me, shall be locked up
In a strong cabinet, of which you yourself
Shall keep the key".

weist auf Ophelias Worte „Hamlet" I 3, 85—86 zurück:

„'Tis in my memory locked
And you yourself shall keep the key of it".

Dagegen enthalten Sanazarros Worte S. 235:

„With all those glorious expectations, which
Render you reverenced and remarkable,
Be in a moment blasted".

eine Reminiscenz an Dunstans Rede K. K. K., S. 557, die folgendermassen beginnt:

„I think of kings' favours as of a marigold flower".

Weiter hat der Teil von Sanazarros Rede S. 236, der anhebt:

„for whereas now,
Being, as you are, received for the heir apparent,
You are no sooner seen, but wondered at" etc.

bis zum Schluss eine unverkennbare Ähnlichkeit mit König Heinrichs Rede an Prinz Heinrich in Shakespeares „King Henry IV" I. Teil, III 2, 46—57, wo sich in der That folgende Verse finden:

„I could not stir,
But, like a comet, I was wondered at"

und

„My presence, like a new pontifical,
Ne'er seen, but wondered at".

Vgl. auch Yorks Rede in Shakespeares „Richard II.", V 2, 3—17, die beginnt:

„Then, as I said, the duke, great Bolingbroke".

Sanazarros Worte:

„I will cry down her beauties;
Especially the beauties of her mind"

legen uns den Gedanken nahe, dass Massinger auf die innerlichen Reize seiner Heldin mehr Nachdruck legt als der ältere Dramatiker.

Der dritte Abschnitt der Szene von „Enter Alphonso" bis zu Cozimos Abgang, thut der Pferde Erwähnung, die Cozimo vom Vizekönig von Neapel erhalten hat, giebt Sanazarros Bericht über Lidia, Contarinos Widerruf seines ersten Berichtes, Giovannis Bestätigung von Sanazarros Berichte, danach ein klares Zeugnis von dem Vertrauen und der Zuneigung Cozimos zu Giovanni, endlich Fiorindas Bitte, dass Lidia an den Hof komme, und einen Bericht über die Beschreibung, die ihr Giovanni von Lidias Schönheit geben hat.

In dem Bericht, den Sanazarro dem Herzog erstattet, wird Lidia als viel hässlicher und dümmer hingestellt als Alfrida von Ethenwald in seinem Bericht an den König K. K. K., S. 563. Thatsächlich sagt Ethenwald:

„She hath a pretty tongue, I must confess",

während Sanazarro von Lidias Sprache und Unterhaltung sagt, sie seien sehr roh, und hinzufügt:

„But had she all the beauties of fair women,
The dullness of her soul would fright me from her".

Auch Giovanni betont ihre Dummheit sehr, während er ihr einige rein äussere Reize zugestehen will; denn er sagt S. 238:

„but her discourse
And wit deserve my pity more than praise.
At the best, my lord, she is but a handsome picture".

Sanazarro ist zu scharfsinnig oder zu misstrauisch gegen den Herzog, als dass er zugäbe, Lidia wäre als Eheweib für einen Unterthanen schön genug, aber nicht für einen Herrscher, wie das Ethenwald in K. K. K. thatsächlich zugiebt. Auf Ethenwalds Bericht hin willigt der König auch

sofort ein, dass Ethenwald Alfrida heirate, obgleich er unmittelbar darauf (S. 564) Perin über die Wahrheit von Ethenwalds Bericht ausforscht. Perin entdeckt ihm dann Ethenwalds Betrug und zeigt ihm zur Bekräftigung seiner Worte ein Bildnis Alfridas K. K. K., S. 565; der König sieht aus dem Bilde, dass Alfrida schön ist, und vermag darum nachher, als ihm Ethenwald das Küchenmädchen an Alfridas Statt vorzuführen versucht, leicht, den Betrug zu durchschauen.

In Massingers Drama ist die Sache beträchtlich geändert. Als Sanazarro berichtet, Lidia sei nicht schön, ruft der Herzog Contarino herbei, der aus Furcht vor Sanazarro seinen ersten Bericht widerruft. Daraufhin wendet sich der Herzog an Giovanni, und auch aus dessen Munde werden ihm Sanazarros und Contarinos Aussagen bestätigt. Der Herzog erwidert Giovanni S. 238:

„I believe you; I ne'er yet found you false".

Dieser Ausdruck der Zuneigung ist von Massinger eingefügt, um es wahrscheinlicher zu machen, dass der Herzog Giovanni Glauben schenkt.

Nun tritt Fiorinda auf, trägt ihre Bitte vor, dass Lidia an den Hof berufen werde, und erwähnt dabei, Giovanni habe sie ihr als die verkörperte Vollkommenheit gepriesen. Nun ahnt der Herzog natürlich, dass er getäuscht worden ist, aber er hat keinen so zweifellosen Beweis dafür wie der König in dem älteren Stücke. So wird ihm auch der Betrug nicht gleich klar, als ihm nachher das Küchenmädchen als Lidia vorgestellt wird. Indessen ist der Beweis eigentlich stark genug, um jeden vernünftigen Menschen zu überzeugen.

Cozimos Rede (S. 239):

„Well, we will clear our brows and undermine
Their secret works though they have digged like moles,
And crush them with the tempest of my wrath,
When I appear most calm".

entspricht in der Gesinnung, die daraus redet, den Worten König Edgars nach Ethenwalds Entfernung K. K. K., S. 565:

„And, Ethenwald, be sure, I will quittance thee
And teach thee how to dally with thy king",

aber wahrscheinlich steht sie mehr unter dem direkten Einfluss der Ballade, in der mit Bezug auf den König die Verse stehen:

„He was betrayed of his love:
Though therefore he was vexed sore,
Yet seem'd he not to grieve therefore;
But kept his count'nance good and kind,
As tho' he bore no grudge in mind".

Dies und die ausdrückliche Erwähnung von Cozimos Witwerschaft, darauf ich schon oben hingewiesen habe, stellen die einzigen zwei Punkte dar, in denen sich Massinger, über die Aussagen von K. K. K. hinaus, an die Ballade angelehnt hat. Daraus geht meiner Ansicht nach mit Notwendigkeit hervor, dass Massinger die Ballade gekannt hat. Jedoch könnte der Dichter auch einfach wieder Cozimos Neigung zur Verstellung haben betonen wollen.

Cozimos Worte zu Fiorinda, S. 239:

„To morrow with the rising of the sun
Be ready to ride with us".

entsprechen denen König Edgars an Perin K. K. K., S. 565:

„But, Perin, let's to court until to-morn.
And then we'll take horse and away".

Gifford (Bd. II, S. 478) führt Sanazarros Worte S. 237:

„I have seen a maid, sir;
But if that I have judgment, no such wonder".

auf Shakespeares Einfluss zurück, sofern Miranda in „The Tempest" I 2, 427—428 sagt:

„No wonder, sir,
But certainly a maid",

wie auch (Bd. II, S. 480) Cozimos Worte auf S. 238:

„This exercise hath put you into a sweat;
Take this and dry it".

auf die der Königin in Shakespeares „Hamlet“ V 2, 279—280:

„He's fat and scant of breath.
Here, Hamlet, take my napkin, rub thy brows“.

Ebenso klar sind die schon oben angeführten Worte Cozimos: „Well, we will clear our brows“ u. s. w. bis zum Schluss des Citates durch „Hamlet“ III 4, 207—209 beeinflusst:

„and 't shall go hard
But I will delve one yard below their mines
And blow them at the moon“.

Der vierte Abschnitt der Szene, vom Abgange Cozimos bis zu „Enter Calandrino“ enthält Fiorindas Meldung an Giovanni, dass der Herzog eingewilligt habe, Lidia an den Hof kommen zu lassen, einen weiteren Beweis für Fiorindas Liebe zu Sanazarro, die Bestürzung Giovannis und Sanazarros, da sie merken, dass der Herzog ihren Betrug argwöhnt und auf dem besten Wege ist, ihn völlig zu durchschauen, und endlich ihren Entschluss, Lidia durch Calandrino Nachricht zu senden, um sie auf das Kommen des Herzogs vorzubereiten und sie zugleich zu bitten, sie möchte ihnen aus ihrer Not heraus helfen.

Das alles lässt sich nicht auf K. K. K. und natürlich auch nicht auf die florentinische Geschichte zurückführen.

Nachdem Ethenwald in K. K. K. seinen Bericht über Alfrida erstattet hat, erlaubt ihm der König sofort, sie zur Frau zu nehmen, und sagt einfach K. K. K., S. 565:

„Ethenwald, I am content to pardon thee,
And will be with thee myself ere long,
To do thee honour in thy marriage“.

Und später teilt ihm der König mit, dass er ihn zu besuchen beabsichtige, wie aus Ethenwalds Rede K. K. K., S. 569 hervorgeht.

Massingers Verwendung der Fiorinda bedeutet eine beträchtliche Verbesserung gegenüber dem älteren Drama, weil dadurch die Handlung in sehr interessanter Weise verwickelt wird und ausserdem der Charakter Sanazarros und

Giovannis völlige Klarheit erhält, während Fiorindas Liebe zu Sanazarro, wie sie hier zum Ausdruck kommt, ihre weiteren Thaten glaublicher macht.

Der fünfte Abschnitt der Szene, von „Enter Calandrino“ bis zum Schluss, besteht aus einer Unterredung zwischen Calandrino, Sanazarro und Giovanni, die uns zeigt, welcher Wechsel mit Calandrino, seit er an den Hof gekommen ist, vor sich gegangen ist, und in deren Verlauf er den Auftrag empfängt, den Brief an Lidia zu besorgen.

Hier ist Calandrino wirklich witzig, nicht närrisch; seine Satire auf den Hof und die Hofsitten ist äusserst treffend und malt uns vortrefflich den Zustand der Dinge, wie er unter Jacob I. von England thatsächlich bestand.

In Übereinstimmung mit den Regeln, die für den Aufbau von ernsteren Lustspielen bestehen, giebt Massinger ein Stück Humor unmittelbar nach dem Höhepunkt des Dramas, d. h. dem Punkte, wo die Verwicklung der Handlung ihren Gipfel erreicht und von dem an die Lösung des Knotens beginnen soll. Der Humor mildert den Ernst etwas, der sonst vielleicht für ein Lustspiel zu sehr hervorträte.

Calandrinos Rede:

„I confess,
I am not very wise, and yet I find
A fool, so he be parcel knave, in court
May flourish and grow rich“.

erinnert an die folgende aus Massingers Jugenddrama „The Renegado“ III 4, S. 150, wo Gazet sagt:

I have heard that some
Have fooled themselves at court into good fortune,
That never hoped to trive by wit in the city,
Or honesty in the country“.

Calandrinos Rede, die mit den Worten anfängt:

„I have all that's requisite
To the making up of a signior“,

hat denselben Grundgedanken, wie Perins Rede an seinen Vater, den Vogt von Hexham, K. K. K., S. 518, in der Perin erzählt, wie er es anstellt, am Hofe zu leben. Massinger hat die Ausdrucksweise geändert, um sie mit Calandrinos Charakter und Verhältnissen in Einklang zu bringen; aber der Gedanke, dass man durch Büberei bei Hofe vorwärts kommen könne, ist beiden gemeinsam.

Vierter Akt, erste Szene.

Der erste Teil dieser Szene reicht vom Anfang bis zu „Enter Calandrino"; zuerst erzählt uns Charomonte, wie traurig Lidia seit Giovannis Abreise und Sanazarros Besuche geworden sei, dann bekennt Lidia, dass der Weggang des Prinzen der Grund ihres Kummers sei, und endlich wird erwähnt, dass die Diener einen lustigen Tanz vorbereiten. Nichts von alledem stammt aus K. K. K., so wie der Text dieses Dramas auf uns gekommen ist.

Mit Recht tritt Lidias Liebe zu Giovanni jetzt zu Tage, da sie ja so bald auf die Probe gestellt werden soll.

Es ist möglich, dass „Kemp's applauded Merrymentes of the men of Goteham" den Gedanken zu diesem von Dienern geplanten „lusty dance", den Charomonte S. 240 erwähnt, in Massinger erweckt haben. Natürlich kann dies aber nicht mit Bestimmtheit behauptet werden. Collier bemerkt sehr richtig (Dodsley-Hazlitt, Bd. VI, S. 23), dass vielleicht viel von den zuvor erwähnten „Merrymentes" der Improvisation der Schauspieler überlassen blieb und vieles, was im Originale stand, nicht in die gedruckten Exemplare, die auf uns gekommen sind, aufgenommen wurde. Diese Vermutung gründet sich auf die Erwägung, dass ein so berühmter Schauspieler wie Kemp schwerlich dazu bestimmt worden wäre, eine Rolle die „mere ignorant blundering and buffoonery" enthielt, darzustellen. Sollte diese Vermutung auf Wahrheit beruhen, so ist es natürlich möglich, dass Massinger das Drama in seiner älteren und ausführlicheren Form gekannt hat und dadurch in diesem

Teile seines Dramas wie auch in Akt IV, Szene 2, S. 244, wo der beabsichtigte Tanz wirklich vorgeführt wird, beeinflusst worden ist. Aber selbstverständlich ist das reine Vermutung.

Der zweite Teil der Szene, von „Enter Calandrino" bis zu „Exeunt all but Lidia" hat zum Gegenstande den Wechsel in Calandrinos Charakter, der durch seinen Aufenthalt am Hofe bewirkt ist. Hier, wie am Ende des vorigen Aktes, bringt Calandrino viel pomphaftes Gerede vor; aber hier wie dort sehen wir, dass er in Wahrheit nur spasst, und dass er sich selbst sehr wohl bewusst ist, wie lächerlich seine Reden sind.

Calandrino übergiebt Lidia Giovannis Brief und geht dann mit Charomontes anderen Dienern ab, um den schon erwähnten „lusty dance" vorzubereiten.

Der dritte Teil der Szene, von „Exeunt all but Lidia" bis zum Schluss, enthält Giovannis Brief und Lidias Selbstgespräch darüber.

Die folgenden Worte aus Giovannis Briefe an Lidia S. 241/2:

„As you 're admired
For beauty, the report of it hath fired
The duke my uncle, and, I fear, you'll prove,
Not with a sacred, but unlawful love".

scheinen nicht die Wahrheit zu sagen, denn wir haben doch die Ansicht gewonnen, dass Giovanni wirklich fürchtete, der Herzog könnte Lidia heiraten. Diese Ausdrücke könnten von Massinger gebraucht sein, um auf Giovannis angeborene Falschheit oder sein geringes Vertrauen auf Lidia hinzudeuten, aber ich halte diese Vermutung für unwahrscheinlich, weil sowohl Giovanni als Lidia immer als Tugendmuster gepriesen werden. Doch ist die Falschheit dem Charakter Giovannis nicht fremd, wenn wir ihn nach seinen Thaten beurteilen und nicht nach dem, was er selbst über sich, oder was andere von ihm sagen. Es ist möglich, dass

Giovanni fürchtete, Lidia könnte dem Herzog nicht widerstehen, wenn er ihr wirklich die Ehe anböte, und dass er sie deshalb im Voraus gegen ihn einnehmen wollte. Doch ist es günstiger für Giovanni, wenn wir annehmen, dass Sanazarro, der zuerst den Gedanken fasste, den Brief zu schreiben, auch seinen Inhalt diktiert hat, und dass sich Giovanni mehr aus Schwachheit als mit überlegter Bosheit durch die Furcht verleiten liess, ihm beizutreten.

Aber es ist auch möglich, dass Massinger hierbei unter dem Einfluss der Situation des älteren Dramas gestanden hat, in dem ja die Liebe des Herrschers wirklich unerlaubt war und wo in der That Ethenwald hauptsächlich für seine Ehre, nicht für sein Leben fürchtete, wie seine Worte K. K. K. S. 511 bezeugen:

„'Swouns! they are both agreed to cuckold me;"

auch seine lange Rede, K. K. K. S. 569, zeugt von der gleichen Besorgnis und von Misstrauen gegen sein Weib.

Hier zeigt uns Lidias ganze Rede den Grad ihrer Liebe zu Giovanni, die in K. K. K. keine Parallele hat; dort scheint Alfrida überhaupt keiner starken Leidenschaft fähig zu sein.

Lidias Worte, S. 242:

„I have't. The duke ne'er saw me —
Or, if that fail, I am again provided —
But for the servants! — They will take what form
I please to put upon them".

machen es klar, dass die List mit dem Küchenmädchen aus Lidias Kopfe stammt und nicht, wie in K. K. K., von dem ungetreuen Boten des Herrschers ersonnen ist. Diese Änderung steht im Einklang mit Massingers Absicht, seine Heldin möglichst erhaben darzustellen.

So beschliesst Lidia von sich aus und unter grosser Gefahr, das Küchenmädchen an ihrer Statt erscheinen zu lassen, während Alfrida nur unter dem Zwang ihres Gatten handelt und am liebsten den König, mit ihrem besten Gewande angethan, bewillkommnen möchte.

Vierter Akt, zweite Szene.

Der erste Teil dieser Szene, vom Anfang bis zu „Exeunt Giovanni, Sanazarro and Attendants", erzählt die Ankunft des Herzogs in Charomontes Hause. Das entspricht dem Kommen des Königs zu Osrick in K. K. K. S. 572, wo dann der König, von Perin und Dunstan begleitet, von Charomonte willkommen geheissen wird; ebenso wird auch der Herzog von Giovanni und Sanazarro begleitet und von Charomonte willkommen geheissen. Im Einklang mit der Einfachheit des älteren Stückes verlangt der König ohne weiteres, Alfrida sogleich im Beisein seines Gefolges zu sehen; dagegen gebietet der Herzog allen ausser Charomonte, das Zimmer zu verlassen, weil er mit diesem eine geheime Unterredung haben wolle. Giovanni und Sanazarro sind vor Bestürzung darüber ausser sich, denn sie haben vergessen, Charomonte ihren Plan mitzuteilen, und müssen infolgedessen fürchten, der Herzog werde die Wahrheit erfahren, und das bedeutet ihr Verderben. Nichtsdestoweniger aber müssen sie den Herzog mit Charomonte allein lassen.

Der zweite Teil der Szene, von „Exeunt Giovanni, Sanazarro and Attendants" bis zu „Re-enter Giovanni and Sanazorra", enthält des Herzogs Anklage auf Verrat gegen Charomonte und dessen Verteidigung. Seine Beschuldigung begründet der Herzog damit, dass Charomonte den verbrecherischen Plan gefasst habe, seine Tochter mit Giovanni zu verheiraten, und infolgedessen mit allen in seiner Macht stehenden Mitteln Giovanni verleitet habe, sich in sie zu verlieben.

In K. K. K. findet sich nichts, was dieser Szene entspräche.

Charomontes Versicherungen seiner Loyalität sind unmässig übertrieben und, wir dürfen sagen, einfach ekelhaft, wenn er davon spricht, er sei bereit, um seine Loyalität zu beweisen, seine Tochter der Entehrung und Schande preiszugeben. A. W. Ward bemerkt in seiner „History of

English Dramatic Literature" Bd. III, S. 11: „With a lofty conception of the privileges and position of princes he (Massinger) combines a freedom from any slavish view of the difference between them and other men". Und dann fügt Ward in einer Fussnote hinzu: „In 'The Great Duke of Florence" (see Charomonte's speech act IV, sc. 2) it must be allowed that Massinger falls into the preposterous tone of Beaumont and Fletcher as to the demands of loyalty".

Auch ist dieser Teil der Szene, wie W. von Wurzbach (Shakespeare-Jahrbuch Bd. XXXVI S. 165) bemerkt, unverhältnismässig in die Länge gezogen. Massinger verfolgt damit offenbar den Zweck, den Umfang seines Dramas zu vergrössern, und er verzögert dadurch den Gang der Handlung in einer geradezu unverantwortlichen Weise. Cozimo ist sogar noch wortreicher als Edgar in K. K. K.; und Charomonte, der Shakespeares Polonius in so vielen Beziehungen ähnelt, übertrifft an Geschwätzigkeit sogar ihn. Dieser ausserordentliche Wortschwall steht überdies im Widerspruch zu dem Charakter des historischen Cosimo I. von Florenz, von dem alle Gewährsmänner übereinstimmend bezeugen, dass er sich nicht eitelem Reden hingab.

Die dramatische Notwendigkeit für die Anklage und die darauffolgende Gefangensetzung Charomontes entsteht aus dem Umstande, dass er Sanazarros und Giovannis Betrug nicht verraten soll, also entfernt werden muss, bevor der Plan mit dem Küchenmädchen zur Ausführung gebracht wird. Thatsächlich ist Charomonte nahe daran, diesen Plan zu vereiteln, als er vorschlägt, Lidia solle selber vor den Herzog kommen, damit er sich überzeuge, dass sein Argwohn unbegründet ist; aber der Herzog weist diesen Vorschlag zurück, weil er Lidia unversehens überraschen will und damit jeder Möglichkeit, dass sie zuvor gewarnt werde, vorbeugen möchte.

Cozimos Rede S. 242:

„Sir, do not flatter
Yourself with hope these great and glorious words;

Which every guilty wretch as well as you,
That's armed with impudence can with ease deliver,
And with as full a mouth, can work on us."

erinnert uns an die Herzog Friedrichs in Shakespeares „As you like it" I 3, 48—50:

„Thus do all traitors;
If their purgation did consist in words,
They are as innocent as grace itself."

Der Vers in Cozimos Rede S. 243:

„Or wherefore, for we still had spies upon you"

ist vielleicht noch ein Hinweis auf Cosimo I. Spionagesystem.

In Verbindung mit den Worten in Charomontes Rede S. 243:

„You had a father
— — — — — — — — —
— — — — and would I boast
The dangers I have broke through in his service".

ist es vielleicht bemerkenswert, dass sich in Wirklichkeit kein Mann namens Charomonte im Dienste Giovannis de Medici, des Vaters Cosimos I., hervorgethan hat.

Es muss auch erwähnt werden, dass das Vergehen, dessen Charomonte hier angeklagt wird, genau dasselbe ist, gegen das sich Polonius dem König gegenüber in „Hamlet" II 2, 130—143 verwahrt:

„But what might you think,
When I had seen this hot love on the wing,
As I perceived it — — — —
— — — — what might you,
Or my dear majesty, your queen here, think,
If I had played the desk or table-book,
Or given my heart a winking, mute and dumb,
Or look'd upon this love with idle sight";

und so fort bis zum Ende der Rede.

Der dritte Teil dieser Szene von „Re-enter Giovanni and Sanazarro" etc. bis zu „Enter Charomonte" erzählt uns, wie das Küchenmädchen Petronella anstatt Lidias dem

Herzog vorgestellt wird, und wie sie sich ihm gegenüber benimmt; zuletzt wird dem Herzog der Tanz der Diener vorgeführt.

Dies Auftreten des Küchenmädchens Petronella hat sein Original in dem älteren Drama, K. K. K., S. 573, in der Vorführung des Küchenmädchens Kate. Das Benehmen der Mädchen ist in beiden Stücken ziemlich ähnlich, aber in Massingers Drama ist Petronellas rohes Betragen noch übertrieben, und der ganze Zwischenfall weiter ausgedehnt. Petronella begrüsst den Herzog in der unziemlichsten Weise, nötigt ihn in einer Art, die nichts weniger als fein ist, zu essen, isst und trinkt selbst im Übermass, treibt mit Calandrino leichtfertige Scherze und wird zuletzt betrunken herausgeschafft.

Sowohl Giovanni als Sanazarro halten den ganzen Hergang für zu roh, als dass er den Herzog täuschen könnte, aber der Unglückliche ist so unglaublich thöricht, dass er nichts durchschaut. In dem älteren Drama entdeckt Edgar leicht den Betrug, K. K. K., S. 573. Der König sagt:

„Peace, Perin, I have found their subtlety".

Aber der Herzog kommt erst, nachdem er mit dem wieder freigelassenen Charomonte (S. 245) gesprochen hat, zu dem festen Schluss, dass er getäuscht worden ist. Überdies giebt dem Dichter weder der Charakter des geschichtlichen Edgar, noch des Edgar aus K. K. K., noch des geschichtlichen Cosimo den Anlass, den Herzog als einen solchen Thoren hinzustellen, und auch die Handlung des Dramas erfordert es nicht mit Notwendigkeit. Es ist schlechterdings kein Grund dafür einzusehen, es müsste denn sein, dass Massinger hier durch den Charakter des Nicostratus (neunte Erzählung des siebenten Tages in Boccaccios Decameron) beeinflusst worden ist, von dessen ausserordentlicher Leichtgläubigkeit ich schon im ersten Teil dieser Dissertation geredet habe, als ich die Quelle der Fiorinda-Geschichte erörterte.

Diese Küchenmädchen-Episode leistet uns wichtige Dienste, wenn wir die Geschichte des Massinger'schen Dramas festlegen wollen; denn diese Episode begegnet uns in keiner anderen, sei es poetischen, sei es historischen Version der König-Edgar-Erzählung, ausgenommen hier und in K. K. K. So erhebt es diese Episode zur Gewissheit. dass Massinger sein Stück auf K. K. K. begründet hat. Jedoch muss bemerkt werden, dass die Rolle, die Calandrino dabei spielt, erst von Massinger hinzugefügt worden ist; in K. K. K. findet sich keine Parallele dazu.

Die im folgenden angegebenen Reden aus „The Great Duke of Florence" und K. K. K. haben miteinander grosse Ähnlichkeit.

Sanazarro zu Petronella S. 244:

„See you keep state".

und Ethenwald zu dem Küchenmädchen K. K. K., S. 573:

„Alfrida, you must leave your kitchen tricks,
And use no words but princely majesty".

Dann Petronella zum Herzog:

„Will your dukeship
Sit down and eat some sugar-plums?
— — — — and here is wine too
As good es e'er was tapped"

und das Küchenmädchen zum König:

„Come, I pray, sit down: — —
Come on, I pray, eat some plums they be sugar,
Here's good drink, by Lady; why do you not eat?"

Der von Cozimo S. 244 gebrauchte Ausdruck:

„If I hold your cards, I shall pull down the side;
I am not good at the game".

wird von Massinger auch in seinem früheren Drama „The Unnatural Combat" II 1, S. 41 verwandt, wo Belgarde sagt:

„I may but hold your cards,
I 'll not pull down the side".

In dem vierten Abschnitt der Szene, von „Enter Charomonte" bis zum Schluss, wird Charomonte aus seiner

Haft wieder entlassen, der Herzog entschuldigt sich wegen seines vorherigen Misstrauens und erwähnt dabei, er habe Lidia betrunken gesehen. Charomonte ist starr und unwillig und sagt, das sei unmöglich. Zum Beweise will er Lidia holen. Sie ist krank und tritt nur wider Willen vor den Herzog. Charomonte meint, vielleicht wäre dem Herzog zum Spass Petronella vorgestellt. Da Cozimo nun Gewissheit hat, dass er von Giovanni und Sanazarro hintergangen worden ist, ist er voll Zorn gegen die beiden, und das um so mehr, als er von Lidias Schönheit und ihrer lieblichen und wohlgesetzten Rede überwältigt ist. Er befiehlt Charomonte, die beiden gefangen zu setzen, bis er das weitere verfügen werde. Lidia bittet ernstlich für die Schuldigen und will die ganzen Folgen des Betruges auf sich nehmen. Cozimo ist sehr gerührt, und es scheint, als wolle er ihre Begnadigung versprechen, wenn nur Lidia wieder gesund würde und noch einmal für sie bäte.

Hier ist der Zusammenhang zwischen dem eben Erzählten und K. K. K. ziemlich enge; nur hat alles das, was Charomonte betrifft, in dem älteren Werke keine Entsprechung. Alfrida kommt selber, ohne, wie Lidia, von ihrem Vater gezwungen zu sein. Sie tritt in den „base weeds“ einer Küchenmagd auf, ist aber völlig gesund. Das Küchenmädchen bleibt bis nach Alfridas Auftreten auf der Bühne und wirft Alfrida vor, sie lüge, als diese behauptet, sie sei des Grafen von Cornwall Weib, und das Küchenmädchen nur an ihrer Statt von ihrem Gatten eingeführt worden. Petronella dagegen ist betrunken herausgeschafft worden, noch ehe Lidia auftritt. Alfrida sagt, Ethenwald habe aus zu grosser Liebe zu ihr das Küchenmädchen vorgeführt, damit es mit dem König scherze. Wie oben erwähnt, meint Charomonte, Petronella sei dem Herzog vielleicht zum Spass vorgestellt worden. Auf den Herzog macht Lidias Erscheinen einen viel tieferen Eindruck als das Alfridas auf den König. Lidia sowohl als Alfrida bitten gleich bei ihrem Eintritt um Gnade für ihre Liebhaber.

Ethenwald wird nicht gefangen gesetzt, sondern hat Zeit, sich auf und davon zu machen.

Der Herzog, entzückt von Lidia, freut sich ihren Bitten zu lauschen, während er seine Augen an ihrer Schönheit weidet; König Edgar entlässt Alfrida fast unverzüglich mit den Worten (K. K. K., S. 575):

„Go to thy husband, beauteous Alfrida,
For Edgar can subdue affects in love".

Und als Alfrida bleibt und weiter für ihren Gatten bittet, sagt König Edgar K. K. K., S. 576 voller Ungeduld:

„Will you be gone?"

als ob sich sein Zorn ebenso sehr gegen Alfrida als gegen Ethenwald richtete. Der Herzog dagegen fühlt gegen Lidia wegen ihres Anteils an dem Betruge niemals Zorn. Alles in allem genommen, ist der Herzog mehr von Liebe zu Lidia, König Edgar mehr von Zorn gegen Ethenwald erfüllt.

Lidias Fürbitte erscheint viel ernster und herzlicher, auch viel poetischer als Alfridas, die im Verhältnis zu der Situation kalt erscheint. Doch leidet Lidias Rede an dem charakteristischen Mangel des Dramas, an einem Übermass von Worten.

Lidias Erscheinen vor dem Herzog bildet die künstlerische Rechtfertigung der grossen Emphase, mit der der Dichter vorher ihre äusserlichen und innerlichen Vorzüge betont hat. Denn ihre Schönheit muss gross genug sein, um auf den ersten Blick den Herzog zu besiegen, der in dem Augenblicke voll der grimmigsten Wut ist, und der ausserdem mit seinem ersten Weibe jeden Gedanken an das weibliche Geschlecht begraben hat.

Wenn diese Wirkung wahrscheinlich gemacht werden sollte, so durfte der Dichter kein Mittel sparen, die engelhaften Reize seiner Heldin auf den Leser oder Zuschauer Eindruck machen zu lassen. Und dann ermöglicht uns der Umstand, dass sie der Herzog beim ersten Anblick lieb gewinnt, die Falschheit Giovannis und Sanazarros in milderem Lichte zu betrachten; es wird sogar mit einer gewissen Be-

rechtigung in uns der Wunsch rege, dass sie ohne Strafe davon kommen möchten.

Wenn Massinger den Herzog als einer so tiefen Neigung fähig hinstellt, so weicht er von dem Edgar in K. K. K. ab und nähert sich, gleichviel, ob mit oder ohne Absicht, dem historischen Cosimo I. von Florenz, wie dessen Liebesaffären mit Eleonora degli Albizzi und Camilla de' Martelli bezeugen. Allerdings darf, was den geschichtlichen Edgar anlangt, nicht verschwiegen werden, dass auch er diese Neigung zum weiblichen Geschlecht in hohem Grade zeigte, vgl. Humes „History of England", Bd. I bei der Darstellung der Regierung Edgars.

Lidias Rede, S. 245:

„Will your grace hear me?
I'm faint and can say little".

ist von unbeabsichtigtem Humor, da Lidia fast unmittelbar darauf eine sehr lange Rede hält.

Der Ausdruck „Or a mole-hill to Olympus" in Lidias Rede scheint ein Lieblingsbild Massingers gewesen zu sein, da er ihn noch in zwei seiner früheren Stücke anwendet; in „The Roman Actor" III 1, S. 206 sagt Julia:

„they will appear
Like mole-hills to Olympus".

und in „The Virgin Martyr" I 1, S. 5 Antoninus:

„that would not match
A mole-hill to Olympus".

Fünfter Akt, erste Szene.

In dieser Szene hält Sanazarro im Gefängnis einen Monolog über seine unglückliche Lage; Fiorinda kommt nach dem Schloss, Sanazarro sieht sie nahen und fleht sie um Hilfe an, indem er mit einem Diamanten, den sie ihm früher einmal gegeben hat, auf ein Stück Glas einige Worte schreibt und ihr die Scherbe zuwirft.

Dieser Monolog Sanazarros hat in dem entsprechenden Teile des älteren Dramas keine Parallele, doch ähnelt er

der Rede Dunstans K. K. K., S. 557—558, die mit den Worten beginnt:

„I think of kings' favours as of a marigold flower";

besonders klingen die Verse Sanazarros:

„Power that stands not on
Its proper base, which is peculiar only
To absolute princes, falls or rises with
Their frown or favour".

an die Worte Dunstans an:

„Even so, my lord, the favours of kings to them
they favour;
For as their favours give life, so their frowns
yield death".

Die Verse in Sanazarros Rede:

„Where is now
My borrowed greatness, or the promised lives
Of following courtiers echoing my will?
In a moment vanished".

sind den Worten Wolseys in Shakespeares „Henry VIII" III 2, 408—412 sehr ähnlich:

„All my glories,
In that one woman have I lost for ever.
No sun shall ever usher forth mine honours,
Or gild again the noble troops that waited
Upon my smiles".

In derselben Rede Sanazarros haben die Worte:

„Who almost changed me to his other self"

ihr Original in K. K. K., S. 526, wo der König zu Philarchus sagt:

„And that I loved thee as my second self".

Sanazarros Einfall, mit einem Diamanten auf eine Glasscherbe zu schreiben, hat in K. K. K. kein Vorbild. Obgleich an sich eine Kleinigkeit, gewährt es dem Leser doch Befriedigung zu sehen, welchen Zweck der Dichter verfolgte, wenn er Akt III 1, S. 239 den Diamanten hervor-

hob. Das kann man als ein kleines Beispiel dessen ansehen, was Professor Moulton „dramatic economy“ nennt — der Dichter schlägt zwei Fliegen mit einer Klappe: der Diamant dient als ein Zeichen von Fiorindas Liebe und dann als ein Mittel zu Sanazarros Befreiung.

Fünfter Akt, zweite Szene.

Der erste Abschnitt dieser Szene, vom Anfang bis zu „Enter Cozimo and Charomonte“, erzählt uns die Ankunft Contarinos, Fiorindas, Calamintas und der drei Staatsräte. Fiorinda liest auf der Glasscherbe, dass Sanazarro in allem ihr Sklave sein wolle, wenn sie ihn vor des Herzogs Zorn rette. Fiorinda ist entzückt über die Aussicht, seine Liebe durch seine Dankbarkeit zu gewinnen, und beschliesst, ihre Fürsprache beim Herzog unverzüglich zu beginnen.

Dafür giebt es in K. K. K. keine Vorlage.

Sanazarro spielt hier keine allzu edle Rolle, und Fiorindas Haschen nach seiner Liebe um jeden Preis kann nicht gerade unsere Bewunderung für sie erhöhen.

Der zweite Abschnitt der Szene, von „Enter Cozimo and Charomonte“ bis zum Schluss hat zum Gegenstande Fiorindas Fürsprache für Sanazarro, desgleichen die Charomontes, Contarinos und der drei Räte für Giovanni. Cozimo erklärt, dass er die Verbrecher unter keinen Umständen begnadigen will. Fiorinda bittet um Gnade für Sanazarro, ohne überhaupt die Art seines Vergehens zu kennen. Daraufhin erzählt ihr Cozimo, dass Sanazarro ihre Liebe und Zuneigung verschmäht und seine Liebe einer anderen geschenkt habe, und fragt sie, ob sie ihm das vergeben könne. Fiorinda erwägt, dass sie seine Liebe gewinnen könne, wenn sie seine Freilassung erwirke, und beschliesst infolgedessen, ihm zu verzeihen. So setzt sie ihre Fürsprache fort, bis der Herzog verspricht, Sanazarro solle ein schnelles Gericht finden, bei dem der Herzog selbst nicht Richter, sondern Kläger sein wolle. Voller Freude geht Fiorinda ab.

Auf die Fürsprache der anderen für Giovanni erwidert der Herzog, er wolle nichts hören, bis Lidia völlig gesund wäre und wieder Fürsprache für ihn einlegte. Daraufhin erklärt ihm Charomonte, dass sie wieder wohlauf sei und sehr bald wieder kommen werde. Darüber ist der Herzog ausser sich vor Freude und er schwärmt von der Schönheit Lidias in einer Weise, die die Verwunderung aller Anwesenden erregt.

Durch Massingers ganzes Stück zieht sich ein doppeltes Interesse im Gegensatz zu dem einfachen der Alfrida-Geschichte in K. K. K. In dem letzteren Drama verwenden sich Dunstan und Alfrida für den einen falschen Boten; in „The Great Duke of Florence" ist dasselbe Motiv benutzt, aber die Zahl der Schuldigen ist verdoppelt und die der Fürsprecher vervielfältigt. So können wir sagen, dass alles, was sich in Massingers Drama um diese Fürsprache dreht, seinen Ursprung in demselben Gegenstande in K. K. K. hat. Massinger verdankt also dem älteren Dichter die Idee, aber sicher nur in ganz geringer Ausdehnung die Ausführung. Das ganze Ereignis ist von Massinger bedeutend erweitert, eigentlich mehr als der gute Geschmack erlauben will. Massingers Absicht mag gewesen sein, dadurch sein Stück zu der üblichen Länge auszudehnen, aber wahrscheinlich wollte er auch des Herzogs ziemlich schwächliche Nachgiebigkeit mit der Lästigkeit der vielen Fürsprecher rechtfertigen.

Des Herzogs Schwärmereien von Lidias Schönheit haben in K. K. K. kein Vorbild. Massinger stellt die Wirkungen, die die Schönheit der Heldin ausübt, als viel mächtiger dar, aber dadurch gerät er in ziemliche Not, wie er den verwickelten Knoten wieder lösen soll. Denn es übersteigt alle Grenzen der Wahrscheinlichkeit, dass ein Mann der so verliebt ist, wie es der Herzog sein soll, auf den Gegenstand seiner Liebe zugunsten eines anderen verzichtet. Und es gelingt Massinger auch thatsächlich nicht,

sich aus dieser Schlinge zu ziehen; am Ende des Stückes wird der Fehler infolgedessen ganz auffallend.

Folgende Worte Cozimos S. 247:

„What we purpose,
Shall know no change, and therefore move me not."

sind denen des Königs in K. K. K. S. 576 sehr ähnlich:

„Dunstan forbear, for I will have it so;
It boots thee not to counsel me in this".

Fünfter Akt, dritte Szene.

Der erste Abschnitt dieser Szene, vom Anfang bis zu „Enter Cozimo, Charomonte, Contarino" etc., hat es mit der Liebe Sanazarros und Fiorindas einerseits, andererseits mit der Giovannis und Lidias zu thun.

In K. K. K. entspricht dem nichts.

Sanazarro sagt hier, er wolle alles thun, was Fiorinda befehle, um ihr seine Dankbarkeit zu beweisen. Sie verlangt von ihm, er solle sie lieben und heiraten und von ihren Händen das Herzogtum Urbino annehmen. Überglücklich verspricht er ihr das und versichert ihr zugleich, ihre Güte habe alle seine Liebe zu Lidia aus seinem Herzen getilgt.

Lidia tröstet Giovanni mit der Hoffnung, der Herzog werde ihm vergeben, und spricht dabei mit solcher Wärme, dass Giovanni von ihrer Liebe zu ihm überzeugt werden muss. Daraufhin erklärt er ihr seine Liebe und bittet sie, sein Andenken wert zu halten, wenn er vergessener Staub und sie des Herzogs Weib sein werde.

Der plötzliche Wechsel in Sanazarros Liebe ist alles andere eher als wahrscheinlich — aber das Stück soll einmal für alle Beteiligten gut enden, auch wenn dabei die Wahrscheinlichkeit verletzt wird. Indessen muss anerkannt werden, dass die Liebesgeschichten hier, wie auch sonst in dem Stücke, entschieden interessanter sind als in K. K. K. Das einzige entsprechende in dem älteren Drama ist Ethenwalds Werbung um Alfrida K. K. K. S. 554 ff, die, wie

schon bemerkt, so ungeschickt ist, dass sie thatsächlich spasshaft wirkt.

Fiorindas Rede S. 249, die beginnt:

„I will bind you to
Make good your promise"

ist der Portias in Shakespeares „Merchant of Venice" III 2, 149 etwas ähnlich:

„You see me, Lord Bassanio, where I stand" etc.

und mag von ihr beeinflusst worden sein.

Der zweite Abschnitt der Szene erstreckt sich von „Enter Cozimo, Charomonte, Contarino" etc. bis zu „Enter Calandrino and Petronella" und hat zum Gegenstande das Gericht und die Freisprechung Giovannis und Sanazarros und die Konsequenzen, die daraus fliessen.

Der Herzog fährt in seiner Entzückung über Lidia fort. Dann bestimmt er Lidia und Fiorinda zu Richtern und klagt vor ihnen Giovanni und Sanazarro an, die beide ihre Schuld bekennen. Die Damen lehnen es ab, das Urteil zu fällen, und alle Anwesenden flehen den Herzog an, den Schuldigen zu vergeben. Er gedenkt der Treueide, die er dem Andenken seines toten Weibes geschworen hat; und Charomonte versichert ihm, dass er meineidig würde, wenn er wieder heirate. Lidia und Charomonte erklären, Giovanni liebe Lidia nur, um den Herzog vor diesem Meineide zu bewahren, und Fiorinda meint, Sanazarro habe denselben Beweggrund gehabt. Der Herzog sieht zwar, dass das eine Lüge ist, doch verzeiht er allen und wünscht, dass sich Giovanni mit Lidia, Sanazarro mit Fiorinda verheirate.

Cozimos Entschluss, die Damen zu Richtern zu bestimmen, mag Massinger durch die ähnlichen Verhältnisse in K. K. K., S. 525 eingegeben worden sein, wo König Edgar den eigenen Vater zum Richter über den ungehorsamen und undankbaren Sohn Philarchus bestimmt, wobei der König sagt:

„But, father, for I will not be the judge,
To doom Philarchus either life or death,
Here take my robes, and judge him as thou wilt".

Dasselbe Motiv verwandte Massinger auch in „The Parliament of Love" V 1, S. 192, einem Stück, das im Jahre 1624 zur Bühne zugelassen wurde. König Karl sagt zu Lady Bellisant, die von Clarindore verleumdet worden war:

„I therefore do resign my place to you;
Be your own judge; what e'er you shall determine,
By my crown, I'll see performed".

Der letzte Teil der Rede des Herzogs gegen Sanazarro und Giovanni S. 251, von dem Verse an:

„But you in recompense of this to him"

weiter bis zum Schluss zeigt eine gewisse Ähnlichkeit mit des Königs Rede gegen Ethenwald K. K. K. S. 575, die anfängt:

„Base Ethenwald, dissembler that thou art".

Charomontes Rede S. 251:

„And (mercy) becomes him
When 'tis expressed to such as fell by weakness,
That being a twin-born brother to affection,
Better than wreaths of conquest"

eninnert uns an die Portias in „The Merchant of Venice" IV 1, 184—184:

„it (mercy) becomes
The throned monarch better than his crown".

und an die Isabellas in Shakespeares „Measure for Measure" II 2, 58—63:

„Well, believe this,
No ceremony that to great ones' longs,
Not the king's crown nor the deputed sword,
The marshal's truncheon, nor the judge's robe,
Become them with one half so good a grace
As mercy does".

Die völlig überflüssige Lüge, Giovanni und Sanazarro hätten Lidia nur deshalb geliebt und für sich zu gewinnen versucht, damit der Herzog nicht meineidig werde, stammt nicht aus K. K. K. Sie ist entschieden ein Fehler, und anstatt die glückliche Lösung der Handlung zu beschleunigen, ist sie nur ein Hindernis. Da Massinger einmal so unklug war, dies einzufügen, so muss man sich wundern, warum er nicht auch die gleich grosse Thorheit begangen hat, noch den Teufel vorzuführen, der gegen das Ende von K. K. K. von Dunstan herbeigerufen wird.

Der Herzog wird schliesslich dazu gebracht, den Beleidigern zu verzeihen und auf Lidia zugunsten Giovannis zu verzichten, weil er seines Gelübdes gedenkt, dem Andenken der toten Herzogin treu zu bleiben und weil ihm Charomonte versichert, er könne nicht wieder heiraten, ohne sich eines Meineides schuldig zu machen. Auch König Edgar verzeiht Ethenwald in K. K. K. aus einem ähnlichen Grunde, als er durch Dunstans Ermahnung zu der Einsicht gelangt, ein wie verruchtes Laster der Ehebruch ist, und wie es ihm am Herzen liegen müsse, seinen Ruf rein zu bewahren.

In dieser wie in der vorhergehenden Szene entspricht Charomonte nicht mehr der Gestalt des Osrick, sondern der des Dunstan aus K. K. K. In dem älteren Drama hat Osrick nichts weiter zu sagen, nachdem er den König in seinem Hause willkommen geheissen hat S. 574; die Fürsprache für Ethenwald geschieht ganz durch Dunstan und Alfrida. Der Hauptunterschied im Charakter Dunstans und Charomontes, so wie sie in diesem Teile der Handlung erscheinen, ist der, dass Charomonte sich ziemlich knechtisch und willfährig zeigt, während Dunstan unabhängiger, ja fast gebieterisch dem König entgegentritt.

Der letze Abschnitt der Szene, von „Enter Calandrino and Petronella“ bis zum Schluss, hat zum Gegenstand des Herzogs Einwilligung in die Heirat Calandrinos und

Petronellas. Dieser Abschnitt ist ganz und gar komisch gehalten und wurde von Massinger zweifellos der Vollständigkeit halber hinzugefügt, wahrscheinlich aber auch aus dem Grunde, die Zuschauer mit einem humoristischen Schlusseindruck zu entlassen. In K. K. K. findet sich nichts Entsprechendes; da hören wir nach dem erfolglosen Versuche, den König zu betrügen, überhaupt nichts mehr von dem Küchenmädchen.

III. Teil.

In diesem Teile meiner Dissertation will ich mich bemühen, die Ergebnisse der vorhergehenden Erörterungen zusammenzufassen, um die Beziehungen des Massingerschen Stückes zu den Quellen, aus denen es geschöpft ist, klar zu legen. Diese Aufgabe schliesst den Versuch einer Erklärung in sich, wie der Dichter diese Quellen erweitert, verkürzt oder sonstwie verändert hat, wie er seine Vorlagen verbessert hat oder hinter ihnen zurückgeblieben ist, wie er endlich den Stoff, den er ihnen entnommen hat, zu einem Ganzen vereinigte.

Bei weitem die wichtigste Quelle ist K. K. K., auf die darin enthaltene Alfrida-Erzählung gründet sich die Haupthandlung des „Great Duke of Florence" zum grössten Teile. Aber Massinger hat sich durchaus nicht sklavisch an das ältere Drama gehalten. Sein Stück ist verwickelter, weil er mehr Personen vorführt und zwei Nebenhandlungen, die Fiorinda- und die Calandrino-Petronella-Erzählung, ganz oder teilweise neu eingefügt hat. Im „Great Duke of Florence" treten siebzehn Personen auf, in der Alfrida-Geschichte nur acht. Alfrida hat ausser dem König nur noch einen Freier, Massinger hat Lidia ausser dem Herzog noch zwei gegeben, und der interessanteste von ihnen, Giovanni, ist fast ganz des Dichters eigene Schöpfung. In K. K. K. bleibt Osrick ein blosser Schatten; Charomonte, der ihm entsprechende Charakter im „Great Duke of Florence", wird

entwickelt und uns menschlich nahe gebracht, er ist nach dem Modell von Shakespeares Polonius geschaffen. Contarino und die Rolle, die er zu spielen hat, ist ganz Massingers Werk. Der St. Dunstan des K. K. K. wird in unserem Drama durch drei Räte ersetzt, die allerdings alle zusammen von geringerer Bedeutung sind als Dunstan allein. Dabei muss indessen berücksichtigt werden, dass Massinger einen grossen Teil von Dunstans Rolle Charomonte übertragen hat. Die Hinzufügung der drei Diener Charomontes vervollkommnet die Handlung nicht. Auch der Umstand, dass Cozimo als so viel leichtgläubiger als König Edgar hingestellt wird, muss als ein Mangel betrachtet werden. Die Grossmut, mit der er einen derartigen Betrug verzeiht, hebt den Eindruck nicht auf, den die Thorheit, mit der er sich so hintergehen lässt, auf uns gemacht hat.

Da das Ganze der Handlung von der Heldin abhängt und in ihrer Schönheit seine Rechtfertigung findet, so ist es von Bedeutung, dass diese Schönheit in dem Stück ausserordentlich hervortritt. Massinger bringt dies mit glücklicherem Erfolge als der ältere Dichter zustande. In Massingers Drama sehen wir, welchen Eindruck Lidias Schönheit auf Giovanni, Sanazarro und Contarino macht, so dass sie sich alle in den überschwänglichsten Ausdrücken darüber auslassen; und das ist noch nicht alles, auch Fiorinda wird von Bewunderung erfüllt, als sie Lidia zum ersten Male sieht, und Charomonte spricht von ihrer Schönheit, als ihn der Herzog des Verrates beschuldigt. Alfridas Schönheit wird nur von Ethenwald, dem König und Perin hervorgehoben, und von den beiden letzten, auch nur kurz. In „The Great Duke of Florence“ wird Lidia kurz nach dem Beginne des Stückes auf die Bühne gebracht, und ihre Bescheidenheit, Demut und Klugheit dienen ebenso wie ihre Schönheit dazu, ihr die Teilnahme der Zuschauer zuzuwenden. Alfrida tritt verhältnismässig spät auf und sagt wenig, das Eindruck machen könnte.

Unser Interesse an Giovanni und Sanazarro ist unvergleichlich grösser als an Ethenwald. Der ganze erste Teil des Stückes tönt von ihrem Preise wieder. Giovanni ist ein Muster unter den Fürsten, Sanazarro unter den Heerführern. Es ist wichtig, dass dies betont wird; so geben sich schliesslich die Zuschauer nicht einfach mit ihrer Begnadigung zufrieden, sondern wünschen sie. Ferner lieben sich Giovanni und Lidia schon, ehe der Herzog von Lidia hört, so dass wir fühlen, Giovanni hat ältere Rechte auf sie. Sanazarro geht mit der Absicht zu Lidia, seinem Herrscher auf die ehrenhafteste und lauterste Weise zu dienen, und nur Lidias ausserordentliche Schönheit und Klugheit lassen ihn seine Loyalität vergessen. Auch Giovanni wird ausser seiner Liebe zu Lidia noch ein anderer Beweggrund beigelegt, den Herzog zu täuschen, nämlich der, eine Ehe zu verhindern, infolge deren er sein Recht auf die Thronfolge verlieren könnte. Dagegen hat Ethenwald, so weit ihn uns das Stück zeigt, nichts besonders Verdienstliches geleistet, er hat auch keine besonderen Vorzüge. Obendrein geht er mit der ausgesprochenen Absicht hin, den König zu betrügen, wenn ihm das Mädchen selbst gefiele.

Giovannis und Sanazarros Werbungen sind ausgeführter, feiner und künstlerischer als die Ethenwalds.

Das Unternehmen, den Herzog zu hintergehen, ist viel verwickelter als das entsprechende in K. K. K., sofern Contarino und Fiorinda dem Herzog Lidias Schönheit beschrieben haben, während in K. K. K. der König nur im allgemeinen von Alfridas Schönheit gehört zu haben scheint. Nichtsdestoweniger versucht Sanazarro das Wagestück. Wie er Giovanni zu diesem Zwecke behandelt, ist ziemlich geschickt, bei Contarino verfährt er ungeschickt; dazu kommt, dass Fiorinda, ohne es zu wollen, seinen Plan ganz und gar zerstört. Es ist höchst wirkungsvoll bei Massinger, dass gerade Fiorinda, die Sanazarro über alles liebt, den Schlag auf sein Haupt führen muss. Darin liegt eine zwei-

schneidige dramatische Ironie, die uns an Shakespeare erinnert. In K. K. K. wird der König von Ethenwalds Betrug durch ein Bild Alfridas überzeugt, das Perin von Ethenwald erhalten hat und nachher dem König zeigt. Das ist, im Vergleich zu Massingers Drama, ein sehr einfaches und kunstloses Hilfsmittel.

In dem Versuche, den Herrscher durch die Einführung der Küchenmagd anstatt der Heldin zu betrügen, bleibt Massinger hinter dem älteren Drama zurück. Denn Petronellas Betragen ist derart übertrieben gewöhnlich, dass niemand, der bei Verstand war, sie wirklich für die Tochter Charomontes hätte halten können, deren Schönheit und Anstand von Giovanni und Contarino so hoch gepriesen waren. Dass der Herzog nur einen Augenblick sich täuschen lässt, beweist, dass er zum mindesten sehr einfältig war.

In K. K. K. stammt der Plan mit dem Küchenmädchen von Ethenwald, Alfrida ist nicht damit einverstanden und entdeckt sich dem König zuletzt selbst, indem sie sich dann zugleich um Gnade für ihren Gemahl verwendet.

In Massingers Drama geht der Plan von Lidia aus, sie wird nachher von ihrem Vater gezwungen, vor dem Herzog zu erscheinen, und bittet für Giovanni. Alfridas Fürbitte ist sehr kurz und giebt uns nur wenig Einblick in ihren Charakter, die Lidias ist lang und steigert unsere Bewunderung für sie noch mehr.

In beiden Stücken ist der Monarch von der Schönheit der Fürbitterin betroffen und fühlt in sich die Regungen der Liebe erwachen. Aber der König ist mehr von Zorn gegen Ethenwald als von Liebe zu Alfrida erfüllt, der Herzog umgekehrt mehr von Liebe zu Lidia als von Zorn gegen Giovanni und Sanazarro. Dadurch erscheint uns Massingers Lösung eigentlich unwahrscheinlicher als die im älteren Drama. Aber dieser Mangel wird bis zu einem gewissen Grade durch den Umstand aufgehoben, dass so viele Freunde und Räte des Herzogs für die Begnadigung

der Beleidiger sprechen, während in K. K. K. Dunstan und Alfrida die einzigen in Betracht kommenden Fürsprecher sind. Doch muss hier die geschichtliche Thatsache in Rechnung gezogen werden, dass König Edgar gänzlich unter Dunstans Einfluss stand und auf ihn immer mit der grössten Ehrerbietung hörte, vgl. J. R. Green, S. 57.

Nach seiner eigenen Behauptung merkt der Herzog, dass ihm Charomonte, Lidia und Fiorinda eine unverschämte Lüge erzählen, wenn sie sagen, Giovanni und Sanazarro liebten Lidia nur in des Herzogs eigenem Interesse, um ihn vor dem Treubruch gegen sein totes Weib zu bewahren. Nach den Gesetzen der menschlichen Natur sollte das den Herzog veranlasst haben, ihnen ihre Bitte abzuschlagen, aber solche Wirkung hatte die Lüge nicht. Sie ist noch überflüssiger und nicht weniger thöricht als das Erscheinen des Teufels am Schluss von K. K. K.

So weit die „Ballad Shewing how King Edgar was Deceived of his Love“ in Betracht kommt, haben wir gesehen, dass Massinger von ihr nur in zwei Kleinigkeiten beeinflusst worden ist, nämlich darin, dass er die Witwerschaft des Herzogs ausdrücklich erwähnt, und dass er den Herzog den Entschluss fassen lässt, seinen Zorn geheim zu halten, dass die Verschwörer nichts davon erführen, bis er zum Schlage bereit wäre.

Meiner Ansicht nach kann es nicht mit Bestimmtheit behauptet werden, ob Massinger überhaupt von der englischen Geschichte, so weit sie sich von K. K. K. unterscheidet, beeinflusst worden ist; indessen habe ich einige Punkte, bei denen ein solcher Einfluss möglich wäre, oben bezeichnet.

Die Beziehung zur italienischen Geschichte ist gleichfalls unbestimmt. Der einzige geschichtliche Charakter, der mit einiger Klarheit wieder zu erkennen ist, ist Cosimo I. von Toskana, und auch von ihm hat uns Massinger ein so undeutliches Bild entworfen, dass er entweder sehr wenig über ihn gewusst haben muss, oder wir müssen annehmen,

dass er Cosimos Charakter nicht mit der seinem Stücke zu grunde liegenden Erzählung in Einklang zu bringen gewusst hat. In der That muss man sich wundern, warum unser Dichter zum Muster solcher Leichtgläubigkeit den klugen, schlauen und verschlagenen Cosimo gewählt hat. Wenn er so eifrig bestrebt war, den Schauplatz nach Italien zu verlegen, so hätte er doch wohl auch dort unter den unzähligen Fürsten einen finden können, der besser zu dieser Rolle passte, besonders da die Ereignisse des Dramas sich ebensowenig an Cosimos Hof als an dem irgend eines anderen italienischen Fürsten zugetragen haben.

Die Beziehung zu Boccaccio ist bestimmter. Meiner Meinung nach kann vernünftigerweise nicht daran gezweifelt werden, dass unser Dichter den Namen Lidia, die übermässige Leichtgläubigkeit Cozimos, die Liebe Fiorindas zu Sanazarro und ihre Versuche, ihn für sich zu gewinnen, aus der neunten Geschichte des siebenten Tages im Decameron entlehnt hat. Und es ist wohl gleichfalls gewiss, das Calandrinos Name und seine hauptsächlichsten Thorenstreiche dem Dichter von der dritten und sechsten Geschichte des achten Tages und der dritten und fünften des neunten Tages eingegeben sind. Die erste der oben erwähnten Geschichten hat Massinger etwas geändert und dadurch auf einen anständigeren Ton gestimmt, sofern Fiorindas Liebe ehrenhaft ist, während die von Boccaccios Heldin unerlaubt ist. Ein anderer Unterschied ist der, dass nicht einmal Cozimo so ungemein leichtgläubig ist wie Boccaccios Nicostratus. In der That sind alle Einzelheiten bei Massinger wahrscheinlicher als bei Boccaccio, ausgenommen die Plötzlichkeit, mit der sich Sanarazzos Liebe von Lidia auf Fiorinda wendet. Das wird um so unwahrscheinlicher, als wir bedenken müssen, dass Lidia mit fast engelhaften Reizen ausgestattet war und sich bei der Gelegenheit unter den Anwesenden befand.

In der Fiorinda-Geschichte hat also Massinger aus Boccaccio nur den allgemeinen Umriss und den Namen

Lidia entlehnt, in der Calandrino-Geschichte noch weniger, nämlich nur den Namen Calandrino und einen oder den anderen Charakterzug. Die Einzelausführung, soweit sie sich nicht an K. K. K. anschliesst, ist Massingers Eigentum. Aber Calandrinos Gestalt ist von so allgemeinem Schlage, dass man nicht behaupten kann, Massinger habe im Schaffen dieses Charakters grosse Originalität gezeigt.

Unseres Dichters Abhängigkeit von Shakespeare in einzelnen Ideen, Ausdrücken und in der ganzen Gestalt des Charomonte ist, denke ich, jedem klar, der den zweiten Teil dieser Dissertation gelesen hat. Die beiden Dramen Shakespeares, die Massinger in der Komposition seines Stückes besonders beeinflusst haben, sind „King Henry IV, Part I" und „Hamlet". „The Great Duke of Florence" allein würde schon beweisen, dass Massinger ein glühender Verehrer Shakespeares war, wenn wir auch sonst keine Beweise dafür hätten, vgl. Ward. Bd. III, S. 45.

Im Aufbau des Stückes hat Massinger grosses Geschick gezeigt. Es macht den Eindruck eines wohlgeordneten Ganzen auf uns, sehr im Gegensatz zu K. K. K., wo die einzelnen Teile nicht geschickt in einander gefügt sind. Die Lidia- und Fiorinda-Geschichten sind gewandt verschmolzen durch die Rolle, die Sanazarro spielt, durch die Bitte Giovannis, die Fiorinda dem Herzog vorträgt, durch die Folgen, die sich daraus ergeben, und endlich durch das gemeinsame Interesse, das Lidia und Fiorinda am Ende des Stückes an der Begnadigung der Beleidiger haben. Auch Calandrinos Rolle ist zu einem integrierenden Bestandteile des Stückes geworden durch folgende Berührungspunkte mit den anderen Handlungen: er ist Giovannis Diener und meldet Fiorinda den folgenschweren Besuch seines Herrn an, er überbringt Lidia Giovannis und Sanazarros Brief, er nimmt an der Vorführung des Küchenmädchens vor den Herzog teil und heiratet Petronella.

Sehr geschickt führt Massinger in Akt III 1, S. 239 die Handlung auf ihren Höhepunkt, aber das Problem der

Lösung ist zu schwer für ihn. Im Vergleich zu K. K. K. übertreibt er Cozimos Leichtgläubigkeit, Lidias Schönheit und Cozimos Liebe zu ihr. All das steht der Lösung entgegen, die sich um die Begnadigung der Betrüger durch Cozimo dreht. Denn es ist unwahrscheinlich, dass ein Mann, der eine so hohe Meinung von sich hat, einen so groben Betrug vergiebt, und ebenso, dass ein Mann von so stark erregter Leidenschaft auf den Gegenstand einer so tiefen Liebe verzichtet. Ausserdem stellt Massinger eigensinnig die Lüge Charomontes und der anderen der glücklichen Lösung in den Weg, ohne zu merken, wie sehr diese Übertreibung zu seinen Ungunsten sprechen muss.

Litteratur.

1. The Plays of Philip Massinger, From the Text of William Gifford, with the Addition of the Tragedy „Believe As You List", Edited by Lt. Col. Francis Cunningham, London, 1870. In 1 Vol.
2. The Plays of Philip Massinger, Edited with Notes Critical and Explanatory by W. Gifford, Esq. In 4 Vols. 2nd Edition. London, 1813.
3. The Dramatic Works of Massinger and Ford. With an Introduction by Hartley Coleridge. In 1 Vol. London, 1839.
4. A Knacke to Knowe a Knave, in A Select Collection of Old English Plays. Dodsley-Hazlitt. London, 1874.
5. Old Ballads Historical and Narrative with Some of Modern Date, Collected from Rare Copies and Mss. by Thomas Evans. In 4 Vols. London, 1810.
6. Wolfgang von Wurzbach über Philipp Massinger, in Shakespeare-Jahrbuch, Bd. XXXVI.
7. E. Köppel, Quellen-Studien zu den Dramen Chapmans, Massingers und Fords. Q. F. 82. Strassburg, 1897.
8. Boccace. Le Décaméron, Traduction Nouvelle par Francisque Reynard, Paris 1879.
9. A History of English Dramatic Literature to the Death of Queen Anne. By A. W. Ward. In 3 Vols. London, 1899.
10. The History of England from the Invasion of Julius Caesar to the Revolution of 1688. By David Hume. London 1773.